

THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE HAUS DER KUNST, MUNICH

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd.
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by an eight-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. The first two figures indicate the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright microfiche edition: Haus der Kunst, Munich and Chadwyck-Healey Ltd.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford, England.

3A
Z5008



Le Fauvisme français
et les débuts de l'Expressionnisme allemand



Le Fauvisme français
et les débuts de l'Expressionnisme allemand

Der französische Fauvismus
und der deutsche Frühexpressionismus

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE PARIS

15 Janvier – 6 Mars 1966

HAUS DER KUNST MÜNCHEN

26. März – 15. Mai 1966

150884
L'exposition est organisée par le Musée National d'Art Moderne et l'Ausstellungsleitung
Haus der Kunst München e.V.

*Die Ausstellung wird veranstaltet vom Musée National d'Art Moderne und der
Ausstellungsleitung Haus der Kunst München e.V.*

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

M. Bernard Dorival, Conservateur

M. Michel Hoog, Conservateur-adjoint

Mlle Antoinette Huré, Chargée de Mission

AUSSTELLUNGSLEITUNG HAUS DER KUNST MÜNCHEN E.V.

Prof. Adolf Hartmann, Präsident der Neuen Gruppe

Franz Mikorey, Münchener Sezession

C. O. Müller, Präsident der Neuen Münchener Künstlergenossenschaft

Eduard Aigner, Wolf Bloem, Prof. Georg Brenninger, Leo Cremer,

Prof. Günther Grassmann (Präsident der Münchener Sezession), Remigius Netzer,

Reinhold Pallás, Prof. Karl Rössing, Johannes Segieth

DIREKTION HAUS DER KUNST: P. A. Ade

REDACTION DU CATALOGUE

REDAKTION DES KATALOGES

Fauvisme français:

M. Michel Hoog, Conservateur-adjoint au Musée National d'Art Moderne

Deutscher Frühexpressionismus:

Prof. Dr. Leopold Reidemeister



COMITÉ D'HONNEUR FRANCE
EHRENKOMITEE FRANKREICH

M. André Malraux
Ministre d'Etat, chargé des Affaires Culturelles

M. Maurice Couve de Murville
Ministre des Affaires Etrangères

M. François Seydoux de Clausonne
Ambassadeur de France en Allemagne

COMITÉ D'HONNEUR ALLEMAGNE
EHRENKOMITEE DEUTSCHLAND

Dr. h. c. Alfons Goppel
Bayerischer Ministerpräsident

Dr. Ludwig Huber
Bayerischer Staatsminister für Unterricht und Kultus

Dr. Manfred Klaiber
Botschafter der Bundesrepublik Deutschland in Frankreich

COMITÉ D'ORGANISATION FRANÇAIS
FRANZÖSISCHES ORGANISATIONSKOMITEE

Président:

M. Jacques Jaujard, Membre de l'Institut, Secrétaire Général des Affaires Culturelles

M. Jean Basdevant, Ministre Plénipotentiaire,
Directeur Général des Affaires Culturelles et Techniques au Ministère des Affaires Etrangères

M. Gaétan Picon
Directeur Général des Arts et des Lettres au Ministère des Affaires Culturelles

M. Jean Chatelain
Directeur des Musées de France

M. Philippe Erlanger
Directeur de l'Association Française d'Action Artistique

Mme Marie Henraux
Chef des Services de la Réunion des Musées Nationaux

M. Robert Boyer
Adjoint au Secrétaire Général des Affaires Culturelles

M. Bernard Dorival
Conservateur du Musée National d'Art Moderne

M. Michel Hoog
Conservateur-adjoint au Musée National d'Art Moderne

Mlle Antoinette Huré
Chargée de Mission au Musée National d'Art Moderne

Commissaire Général:
M. Bernard Dorival
Conservateur du Musée National d'Art Moderne

COMITÉ D'ORGANISATION ALLEMAND DEUTSCHES ORGANISATIONSKOMITEE

Dr. Dieter Sattler
Ministerialdirektor im Auswärtigen Amt

Prof. Dr. Leopold Reidemeister

Dr. Halldor Soehner
Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen

Dr. Bernhard von Tieschowitz
Kulturreferent der Botschaft der Bundesrepublik Deutschland in Frankreich

Dr. Siegfried Wichmann
Oberkonservator der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen

C. O. Müller
Präsidialmitglied der Ausstellungsleitung Haus der Kunst München

P. A. A de
Direktor des Hauses der Kunst

Wissenschaftlicher Leiter für den deutschen Teil:
Prof. Dr. Leopold Reidemeister

Les organisateurs de la présente exposition expriment leur gratitude aux musées, galeries et collectionneurs particuliers pour les prêts généreusement accordés.

Die Veranstalter dieser Ausstellung danken den Museen, Galerien und privaten Sammlern für die großzügige Überlassung der Leihgaben.

MUSÉES ET GALERIES

MUSEEN UND GALERIEN

Stedelijk Museum, Amsterdam

Musée Calvet, Avignon

Musée de Bagnols-sur-Cèze

Staatliche Museen, Nationalgalerie, Berlin

Galerie des 20. Jahrhunderts, Berlin

Städtische Kunstsammlungen, Bonn

Musée des Beaux-Arts, Bordeaux

Kunsthalle Bremen

The Art Institute of Chicago

Hessisches Landesmuseum, Darmstadt

Museum am Ostwall, Dortmund

Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf

Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg

Museum Folkwang, Essen

Städtisches Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen

Kunsthalle Hamburg

Niedersächsische Landesgalerie, Hannover

Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

Wallraf-Richartz-Museum, Köln

Nouveau Musée des Beaux-Arts, Le Havre

County Museum of Art, Los Angeles

Musée des Beaux-Arts, Lyon

Musée des Beaux-Arts, Marseille

Musée de Menton

Institute of Arts, Minneapolis

Städtisches Museum, Mönchengladbach

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

Städtische Galerie, München

Musée des Beaux-Arts, Nantes

The Museum of Modern Art, New York
Musée Matisse, Nice
Nasjonal Galleriet, Oslo
The National Gallery of Canada, Ottawa
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
Musée National d'Art Moderne, Paris
Musée des Beaux-Arts, Pau
Musée des Beaux-Arts, Rouen
Saarland-Museum, Saarbrücken
Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez
Stiftung Seebüll, Ada und Emil Nolde
Staatsgalerie Stuttgart
Musée Bridgestone, Tokyo
Städtisches Museum, Wiesbaden
Kunstmuseum Winterthur
Von der Heydt-Museum, Wuppertal
Kunsthaus Zürich

COLLECTIONNEURS PARTICULIERS
PRIVATE SAMMLER

Prof. Dr. Viktor Achter, Mönchengladbach
M. Alphonse Bellier, Paris
Collection Bernheim-Jeune, Paris
Maître Maxime Blum, Paris
Mme. S. Bordat Paris
Mr. & Mrs. Sidney F. Brody, Los Angeles
Sammlung Buchheim, Feldafing
Senator E. h. Dr. Franz Burda, Offenburg
M. Louis Chaumeil, Paris
M. Louis G. Clayeux, Paris
Mr. Gérald S. Corcoran, Lefevre Gallery, London
M. Georges Daelemans, Bruxelles
Mme Alice Derain, Chambourcy
M. Armand Drouant, Paris
M. Oscar Ghez, Genève
M. Ch. A. Girard, Paris
Herr Berthold Glauerdt, Solingen-Ohligs
Dr. Milton Guggenheim, Zürich
Prof. Edgar Horstmann, Hamburg
Mme Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine
Herr Roman Norbert Ketterer, Campione
Herr und Frau Wolfgang Ketterer, Stuttgart
Galerie Kllhm, München
Sammlung F. K., Bern
Sammlung Bernhard Koehler, Gauting
Herr Franz Josef Kohl-Weigand, St. Ingbert
Kornfeld & Klipstein, Bern
Frau M. Kruss, Berlin
M. Laffaille, Neuilly-sur-Seine
M. Robert Lebel, Paris
M. Maurice Lehmann, Paris
Dr.-Ing. Max Lütze, Hamburg
M. Aimé Maeght, Paris

Mme Sylvie Maignan, Bruxelles
Mme Lucile Manguin, Paris
Mme Albert Marquet, Paris
M. Pierre Maurs, Paris
Dr. Kurt Möllgaard, Frankfurt/Main
M. André Morisset, Paris
Collection Morton D. May, St. Louis
Galerie de Paris, Paris
Frau Marta Pechstein, Berlin
Herr Wilhelm Reinhold, Hamburg
M. Georges Renand, Paris
Herr Kurt Reutti, Berlin
Sammlung E. S., Düsseldorf
Galerie Stangl, München
Frau Annelise Tappert, Berlin
M. Augustin Terrin, Marseille
Baron H. H. Thyssen-Bornemisza, Castagnola-Lugano
M. R. Varenne, Genève
Mme de Vlaminck
M. Jean Zadoc-Kahn, Paris
Herr Gustav Zumsteg

ET LES PRETEURS QUI ONT DESIRE GARDER L'ANONYMAT
UND DIE ANONYMEN LEIHGEBER

Préface

Vorwort

Quinze années ont passé depuis l'exposition que le Musée National d'Art Moderne avait consacré, en 1951, aux Fauves, et, au cours de ces quinze années, rétrospectives et études¹⁾ se sont à ce point multipliées sur leur mouvement qu'il nous apparaît mieux aujourd'hui dans sa vérité, sa vérité touffue, contradictoire et rayonnante, que la présente manifestation souhaiterait mettre en pleine lumière. D'autant qu'en confrontant ce Fauvisme avec l'Expressionnisme allemand, qui en découle partiellement, elle permettra à chacun de prendre, grâce à leur contraste, une conscience plus facile et plus vive de leur originalité réciproque.

* * *

Que l'art des Fauves ne soit pas ce monolithe auquel le réduisait une paresseuse simplification, c'est ce qui ressort, d'une part, de l'existence d'une sorte de Pré-fauvisme (et peut-être serait-il plus exact d'écrire ce terme au pluriel), ainsi que de celle, d'autre part, même au cours de ses brèves années de complète maturité, d'orientations bien différentes selon ses principaux champions. Si son acte de baptême — *«Donatello chez les fauves!»* — se rencontre dans le supplément au *Gil Blas* du 17 Octobre 1905, sa naissance, remonte, elle, à 1898 et, peut-être même, à 1896. C'est en 1896, en effet, qu'au cours d'un séjour à Belle-Ile en Mer, Matisse amorce le tournant qui le conduira, en deux ans, de l'art traditionnel, qu'il pratiquait antérieurement, à la peinture colorée, fortement charpentée et soucieuse de résumer, dont relève, dès avant son voyage de Corse et de Languedoc, le *Nu fauve* du Musée de Bridgestone de Tokyo (n° 79 du cat.), auquel répond celui que peignit, en même temps et à ses côtés, son camarade Marquet (n° 63 du cat.). Réunies pour la première fois dans cette exposition, ces deux toiles y attesteront le rôle déterminant joué par les deux artistes dans la création du Fauvisme.

Si, dans leurs oeuvres de 1898 et dans celles que Valtat exécutait dès 1895, ce Fauvisme naissant se place sous le signe de l'Impressionnisme, par son chromatisme clair, du Néo-Impressionnisme, par sa touche souvent divisée, et de l'art des Nabis, par son souci de style, et de style décoratif, c'est de Cézanne que Matisse se réclame dans les nus et les natures mortes (nos 82, 83 du cat.) qu'il élabore en 1899 et en 1900. Volonté d'accuser, et de simplifier à cet effet, la forme; fonction constructive assignée à la couleur; effort tendu pour faire du tableau une architecture autonome; tout atteste l'action du maître d'Aix sur son disciple, qui, dans ses figures, poursuit également une recherche de caractère, révélatrice du «climat» artistique et spirituel de ces années 1900.

(1) Citons parmi les premières celles, en 1953, de New-York, Minneapolis, San Francisco et Toronto, en 1959, de la galerie Beyeler à Bâle, et des Musées de Schaffouse et Berlin, en 1962, de la galerie Charpentier à Paris et, en 1965, de la galerie de Paris, à Paris également. Citons aussi, parmi les secondes, *le Fauvisme* de J. E. Muller (Paris 1956), *le Fauvisme* de Jean Leymarie (Genève 1959), *der Fauvismus* de G. Jedlicka (Zürich 1961), *les Fauves* de J. P. Crespelle (Neuchâtel 1962) et *les Fauves et leur temps* de Ch. Chassé (Lausanne 1963).

De ce climat relèvent aussi les personnages et, dans une moindre mesure, les paysages (nos 125, 127 du cat.) enlevés fiévreusement alors par le jeune Vlaminck débutant, dont les préoccupations, qui ne doivent rien à Cézanne, inconnu sans doute de cet autodidacte, ne laissent pas, en revanche, d'être en rapport avec le pré-expressionnisme pratiqué, à cette date, par les dessinateurs des journaux illustrés. On ne saurait, en effet, douter que Vlaminck ne s'en repût, à l'exemple de tant de ses contemporains, si friands de cette sorte de presse, qui connaît alors son âge d'or.

C'est de ces dessinateurs montmartrois et de Toulouse-Lautrec que l'art de Van Dongen tire, lui aussi, son origine, mais c'est de Manet encore, Manet dont le génie de la simplification, l'exécution large, l'art d'exprimer beaucoup en peu de mots n'échappent ni à Matisse, ni au Marquet portraitiste d'André Rouveyre (n° 69 du cat.). Ajoutons à ces sources, déjà nombreuses, l'arabesque ondulante de Gustave Moreau, sa palette rare, son besoin d'inventer la couleur et la forme, l'écriture synthétique et suggestive des Japonais – dont l'influence entre dans son crépuscule – leur art des compositions imprévues, leur expression de l'espace par le jeu de deux obliques contrariées; et nous avons ainsi décelé les principales origines de ce Pré-Fauvisme que trois exemples vont, de 1902 à 1905, métamorphoser en Fauvisme.

De ces exemples, le plus déterminant ne me paraît pas celui, si souvent relevé, de Van Gogh. Sans doute la rétrospective que lui consacra, en 1901, la galerie Bernheim-Jeune reçut-elle la visite de Matisse, de Vlaminck et de Derain – qui y présentèrent même alors ses deux amis l'un à l'autre – et bouleversa-t-elle à ce point l'auteur de *Tournant dangereux* qu'il pourra encore écrire, vingt-huit ans plus tard, en évoquant cette journée: «Ce jour là, j'aimai Van Gogh plus que mon père». Sans doute encore un artiste australien, ami du Néerlandais, John Russell, en avait-il déjà cédé en 1896 deux dessins à Matisse, qui tentera plus tard d'acquérir de Vollard *l'Arlésienne* de ce maître si profondément admiré de lui. Néanmoins, et en dépit d'emprunts faits à Van Gogh par Derain (ainsi dans ses *Péniches* de 1904 et ses *Montagnes de Collioure* de 1905) – l'influence du peintre d'Auvers sur les Fauves apparaît – sauf dans le cas de Vlaminck – comme moins importante que celle des Néo-Impressionnistes et celle, surtout, de Gauguin.

L'amitié de Signac et de Matisse est bien connue, que rappelle, dans la présente exposition, la célèbre composition *Luxe, calme et volupté* (n° 89 du cat.) achetée à celui-ci par celui-là. On sait aussi que son auteur fréquenta Cross, dont la galerie Druet présentait précisément une exposition en mars 1905, trois mois après en avoir montré une de Signac et dans le même temps que le Salon des Indépendants en consacrait une à Seurat. Ignorerait-on ces faits que le spectacle de maints tableaux de Braque, Derain, Matisse, Van Dongen même, nous rappellerait, par leur facture divisée, leur coloris éclatant, leur mise en oeuvre des lois du contraste et de la dégradation des tons, combien les Fauves ont été attentifs aux toiles néo-impressionnistes, ainsi qu'à la lecture du livre de Signac, *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, paru dans la *Revue Blanche* de 1898. Un an plus tôt, la même *Revue Blanche* avait publié le *Noa-Noa* de Gauguin, dont Matisse et Derain devaient admirer en 1905 les chefs d'œuvre peints en Océanie et conservés avec ferveur par Daniel de Monfreid, à qui, depuis Collioure, ils avaient été rendre visite dans sa propriété catalane de Saint-Clément. L'année précédente, le Salon d'Automne en avait montré quelques toiles, qui allait, l'année suivante, en mettre un immense ensemble sous les yeux éblouis du public et des artistes. On s'explique ainsi son influence sur les Fauves. Les Nabis avaient connu, aimé, suivi l'art du maître de Pont-Aven; ce fut de celui de Tahiti et de La Dominique que s'éprirent Matisse, Derain, Friesz, Dufy et leurs émules, qui firent leur bénéfice de ses arabesques complaisan-

tes, aux flexions caractéristiques du tendre ressenti par le Modern Style pour les courbes, de ses plages de tons profonds enfermés dans un cerne, de son horreur des vides, de son besoin de meubler également toute la surface de la toile, dont les deux dimensions organiques sont fortement accusées, de son ambition monumentale, enfin, de toute cette stylistique dont l'exemple prestigieux a suscité des compositions telles que le *Luxe* de Matisse et les *Baigneuses* de Friesz (nos 97 et 56 du cat.).

* * *

Or voici qu'à esquisser seulement les origines du Fauvisme et ses lignes de force principales, sa complexité nous apparaît en pleine lumière, ainsi que l'insuffisance corollaire de sa définition, si généralement admise, comme d'une exaltation d'une couleur frénétique. Loin de nous la pensée de contester que, chez beaucoup de Fauves, Vlaminck principalement, le Fauvisme fut cette insurrection d'un chromatisme épris de tons hauts, francs et purs, employés sans mélange, et que le peintre porte à leur maximum de virulence, soit en les exaspérant par un contraste systématique, soit en en multipliant l'efficacité par leur emploi en larges nappes. A cet égard, le Fauvisme consomme l'effort vers la couleur de tout le siècle, le siècle de Delacroix et des Impressionnistes.

Il fait preuve, en revanche, d'une plus grande invention, quand, il attribue à cette couleur une fonction totalitaire, un caractère irréaliste, une mission, enfin, résolument expressionniste. *«Vous allez, simplifier la peinture»*: cette prédiction de Gustave Moreau à Matisse, Matisse et ses pairs l'ont donc pleinement réalisée! Quand, à la suite de Manet, dont ils avaient admiré une rétrospective au Salon d'Automne de 1905, ils renoncent aux nuances, aux dégradés, aux passages, opposent sans transition de grandes surfaces de tons unis, et entendent, à l'exemple de Cézanne à qui le même Salon allait consacrer une exposition en 1907, exprimer synthétiquement, par le moyen de la seule couleur, localité et lumière, forme, volume, densité, consistance même des objets, atmosphère encore et, davantage, espace.

Non moins importante fut la découverte qu'ils firent (et ici leurs initiateurs s'appellent Delacroix, Gustave Moreau, Monticelli, Van Gogh) du droit d'utiliser un chromatisme irréaliste pour en accroître la puissance expressive. Doués d'une vive imagination du ton, ne craignant pas de l'exagérer et même, au besoin, de l'inventer, avec une liberté totale à l'égard de l'exactitude, ils voient en outre dans cette couleur interprétée le lieu où se rencontrent la vérité objective de la nature et celle, intime, subjective, du peintre. Ce chromatisme qui donne l'être profond des choses, c'est encore lui qui dit le moi essentiel de l'artiste et qui, *«pont jeté»*, pour reprendre l'image de Delacroix, du créateur au spectateur, permet le mieux à celui-ci de se faire passer à celui-là. Pourvu d'une musicalité, que Delacroix encore avait bien remarquée, il est le moyen de suggestion le plus adéquat, celui qui nous met le mieux à même de partager les expériences les plus secrètes, les plus authentiques, les plus ineffables, du peintre. C'est dire qu'il est la ressource par excellence de la peinture, et ce n'est pas le moindre titre des Fauves à notre admiration et à notre reconnaissance que d'avoir pris de cette vérité une expérience si aiguë qu'elle en devenait quasiment neuve, et d'en avoir tiré toutes les conséquences: mieux qu'un système, un art libre et nouveau.

Héritiers, à cet égard encore, cependant, du passé, n'est-il rien dans leur peinture qui soit inédit? Tant s'en faut, et ils ont osé, en fait, plusieurs innovations, dont la postérité allait faire son profit. D'abord, c'est chez eux que se manifeste un nouvel élargissement du goût occidental en direction de modèles exotiques nouveaux. On sait combien Matisse fut sensible à un art, qui, jusqu'alors, avait peu agi sur les peintres européens, l'art de l'Islam, dont il admira les deux expositions de

Paris en 1903 et de Munich sept ans plus tard: c'était indiquer à un Klee une source où celui-ci devait puiser peu après. Plus importante encore fut la découverte que les Fauves firent de la sculpture nègre. Si l'on en croit Apollinaire (et quelle raison de suspecter son témoignage, quand celui de Vlaminck dans *Tournant dangereux* le recoupe?), ce fut un Fauve, Derain, qui se porta acquéreur en 1905 d'un masque africain découvert deux ans plus tôt par son camarade. Fidèle à cette admiration nouvelle, il ne manquera pas, en 1907, d'aller admirer à Londres les collections d'art de l'Afrique Noire au British Museum. Mais, déjà, Matisse avait acheté une statuette de la Côte d'Ivoire, dont l'influence se décèle dans ses sculptures de 1906, avant de se manifester dans des tableaux tels que la *Coiffure* du Musée de Stuttgart et la *Jeune fille assise* de celui de Cologne (No. 101 du cat.). Ainsi, avec le Fauvisme, l'appétit d'exotisme de l'Occident se tournait vers des modèles plus difficiles à comprendre que l'estampe de l'ukiyo-é, et susceptibles de jouer pour lui, à leur tour, un rôle bienfaisant de Jouvence créatrice.

Si les Fauves demandaient cette leçon à la sculpture nègre, c'est qu'ils trouvaient en elle une réponse à l'un de leurs besoins les plus authentiques: celui de parvenir à l'intensité de l'effet par l'économie des moyens. Plus résolument que Toulouse-Lautrec, qui leur avait, ici, montré le chemin, ils refusent les ressources que Baroques, Romantiques et Van Gogh lui-même avaient mises en œuvre pour atteindre à une expression forte. Fi de l'abondance, de la surenchère, de la rhétorique, des gros effets! C'est en parlant peu, et en parlant bref, qu'ils entendent frapper fort, qu'ils entendent nous frapper fort. Calculateurs paradoxaux, la soustraction devient pour eux multiplication. A force de sobriété, ils portent le choc décisif à la sensibilité blasée de leurs contemporains et, égalant ainsi la violence de leur propre émotion, se communiquent intensément à eux. C'était devancer la pratique du slogan et donner sa première expression à un besoin fondamental du siècle, son besoin de violence ramassée, concentrée, et d'autant plus irrésistible.

De ce besoin, une autre manifestation est notre goût actuel de discontinu. Ici encore, les Fauves font figure de précurseurs, qui dès avant Strawinsky ou Joyce, érigent en système la syncope. Multiplier l'énergie de l'antithèse par le heurt brutal, la rupture, la surprise, c'est là une des ressources spécifiques de leur art. Plus encore que dans un chromatisme systématiquement contrasté, et que dans le traitement d'une forme de plus en plus taillée en plans violemment opposés, c'est dans leur écriture et dans leurs rythmes qu'apparaît ce goût du hiatus. L'arabesque filée de Moreau et de Gauguin se casse parfois chez eux en portions de courbes, auxquelles une contre-courbe, également brève et tronçonnée, se raccorde en dessinant une pointe déchiquetée: le temps peut venir du Cubisme et de ses courts segments brisés. Dans le même temps — et dès avant que l'Occident ne fasse la découverte du jazz — le rythme se précipite, se martèle, se rompt. La vitesse envahit de la sorte la peinture, qui tyrannise déjà l'époque, celle des débuts de l'automobile et de l'avion.

Fils de son temps à cet égard, le Fauvisme l'est aussi, lorsqu'il oppose sa santé, sa carrure, son énergie, aux formes alanguies, à l'esprit sophistiqué et au pessimisme qui avaient défini la peinture de la fin du XIX^{ème} siècle. Goût de la force, voracité, superstition du dynamisme, frénésie de l'efficacité; toutes ces tendances du XX^e siècle à son aurore informent déjà cet art des Fauves — que Louis Vauxcelles, après tout, n'avait pas si mal nommés. De l'assurance, de la superbe même, un appétit goulé de la vie, une vitalité conquérante et confiante: Vlaminck, Matisse, Van Dongen tournent le dos, à cet égard, à Van Gogh, à Gauguin, à Toulouse-Lautrec. Ceux-là même qui, auprès d'eux, partagent le pessimisme de ces grands précurseurs (ainsi un Rouault) le font avec une vigueur, un enthousiasme, une générosité, qui appartiennent en propre à ce début du XX^e

siècle (pensons à Claudel et à Péguy) et qu'il ne faudra rien de moins que la guerre de 1914 pour détruire et pour extirper de l'âme française. Puissante époque que cette première décennie du siècle, et art puissant que ce Fauvisme! dont la santé grandiose explique la fécondité, une fécondité que seule égala sa puissance de rayonnement.

* * *

Ce fait s'impose, en effet, à l'historien du mouvement: sa rapide croissance, sa prompte affirmation, son succès et sa diffusion. Ne prêtons pas, à cet égard, une confiance aveugle aux dires de ses champions: ils n'ont pas résisté à la tentation, si payante, de jouer aux incompris, de se dire méconnus, de poser aux peintres maudits. De fait, l'histoire apprend qu'à la différence des Impressionnistes, les Fauves ont rapidement trouvé des Salons et des galeries où exposer, des critiques pour les apprécier, des amateurs pour acheter leurs œuvres. Le Salon des Indépendants accueille, ainsi, dès 1901, Valtat et Marquet, ainsi que Matisse, qui fait partie, l'année suivante, de sa commission de placement et devient en 1903 secrétaire-adjoint du Salon. Manguin en 1902, Camoin, Dufy, Friesz, Puy en 1903, Van Dongen en 1904, Derain, Marinot, Vlaminck en 1905, Braque en 1906, y font successivement une facile entrée. Ouvert, dès sa première manifestation, en 1903, à Marquet et à Matisse, le Salon d'Automne héberge, en outre, en 1904, Camoin, Friesz, Manguin, Valtat, que rejoignent dans ses salles, en 1905, Derain, Puy, Van Dongen, Vlaminck, suivis, en 1906, par Dufy et, en 1907, par Braque.

Les galeries privées, cependant, ne leur étaient pas moins hospitalières. On peut souligner, et avec raison, le rôle de celle de Berthe Weill. De 1902 à 1908, elle n'a pas présenté moins, en effet, de quatorze expositions consacrées aux Fauves. Ce fut à Matisse et à Marquet en février 1902, à Dufy en février 1903, à Matisse et à Marquet en mai 1903, à Dufy en janvier et en novembre 1904, en avril de la même année à Camoin, Manguin, Marquet, Matisse et Puy, à Van Dongen en janvier 1905, à Friesz en mai, à Camoin, Derain, Dufy, Manguin, Marquet, Matisse, Vlaminck en novembre, à Dufy en octobre 1906 et en novembre à Camoin, Derain, Manguin, Marquet, Matisse, Puy, Van Dongen, en mars 1907 à Camoin, Derain, Dufy, Friesz, Manguin, Marquet, Matisse et Puy, qui s'y retrouvent en novembre sans Dufy, Friesz ni Puy, mais avec Van Dongen et Vlaminck; en décembre 1908, enfin, elle accrochait Manguin, Marquet, Matisse et Puy. D'autres expositions de groupe avaient eu lieu, cependant, chez Prath et Magnier en 1905 (Braque, Camoin, Derain, Van Dongen, Friesz, Manguin, Marquet, Matisse et Vlaminck), ainsi que, deux ans après, chez Blot. Quant aux expositions individuelles, gardons-nous d'oublier qu'Ambroise Vollard en organisa trois en 1904 en faveur successivement de Matisse, de Valtat et de Van Dongen, que Soulié accrocha Friesz la même année, imité l'an suivant par Prath et Magnier, que Druet montra en 1907 des ensembles de Marquet et de Friesz, et Bernheim-Jeune de Van Dongen en 1908. Bien plus, tandis que Vollard passait contrat en 1905 avec Derain et Puy, et, avec Vlaminck, en 1906, Druet agissait de même en 1905 avec Marquet; et Kahnweiler — le catalogue du Salon d'Automne de 1907 nous l'atteste — achetait dès cette date des toiles à Derain et à Friesz, avant d'organiser une exposition Van Dongen dans sa galerie en 1908.

Les critiques, tout de même, n'envient pas aux jeunes Fauves leurs encouragements. Sans doute, nombre d'entre eux manifestèrent-ils à leur égard beaucoup d'incompréhension, sans qu'aucun le fasse autant qu'André Gide, dont la *Promenade au Salon d'Automne*, parue dans la *Gazette des Beaux-Arts* de décembre 1905, est la preuve la plus péremptoire (parmi tant d'autres) que personne n'est plus aveugle à la peinture que les hommes de lettres. On appréciera d'autant plus l'in-

stinct d'un Roger Marx, qui ne manque jamais l'occasion de défendre les Fauves dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, où il écrit, par exemple, dans le n° du 9 Avril 1904, à propos d'une exposition de Berthe Weill, un texte qui mérite d'être cité, en raison de sa clairvoyance: »Des pastels inattendus accompagnant des paysages rutilants d'éclat, de lumière, de M. Marquet; un dessin de »Fermier normand« et un autre de »Valet«, qui atteignent au style de M. de Mathan; des souvenirs du Midi et de Belle-Isle, dont la saveur rappelle certaines notes de Renoir, et qui ont M. Henri Matisse pour auteur; une évocation de »La Baie de Concorneau«, d'une saisissante ampleur, par M. Jean Puy, des natures mortes et des impressions de plein air, dues aux beaux peintres Camoin et Manguin, montrent une commune volonté de signification aspirant à se satisfaire par des moyens plastiques doués au plus haut point de puissance et de séduction.« On aimerait citer aussi la page qu'il y écrivait sur Matisse le 18 juin de la même année et qui est un modèle de lucidité et de goût, ainsi que les papiers que, dans la même publication, Paul Jamot, futur conservateur en chef des peintures au Musée du Louvre, consacrait aux mêmes Fauves, les 24 novembre 1906, 16 février et 30 mars 1907, et qui font preuve également d'une vive sympathie envers ces artistes.

Si tels critiques leur furent favorables et tels marchands bienveillants, les acheteurs ne leur manquèrent pas non plus, et qui ne furent pas tous américains ou russes, comme ces Stein qui étaient clients de Matisse dès 1905, et comme ce Stchoukine qui le devint un an plus tard: *l'Enfant au filet à papillons* de Matisse — un portrait, en fait, du jeune Allen Stein — rappelle dans l'exposition l'amitié qui unit le peintre à ses premiers clients des Etats-Unis. Mais cette amitié ne doit pas nous cacher qu'à la même époque, Marcel Sembat, Alphonse Kahn, le vicomte Guy du Chollet lui faisaient aussi des achats, de même que Paul Jamot, amateur également de Dufy et de Marquet, comme le prouve une *Plage de Fécamp* montrée par ce dernier au Salon d'Automne de 1906 et accrochée dans la présente exposition sous le n° 75 du catalogue.

Osons même reconnaître que l'Etat, l'Etat si facilement taxé de béotisme, ne craignit pas d'acheter des toiles fauves aux Salons, ainsi que l'a établi en 1963, Michel Hoog, Conservateur-adjoint au Musée National d'Art Moderne, aux pages 363-366 d'*Art de France*. Ainsi fit-il au Salon d'Automne de 1904 au sujet d'un *Vésuve* de Camoin, d'une *Nature morte* de Matisse (aujourd'hui au Musée de Montpellier) et d'*Arbres à Billancourt* de Marquet (n° 66 du catalogue). Il récidiva, l'année suivante, au Salon des Indépendants, à propos d'une *Notre-Dame* de Marquet (n° 68), d'un *Saint Tropez* de Matisse (n° 90) et d'un *Coin de Port* de Camoin. Si la »cage aux fauves« le rebuta en 1905¹⁾, ses représentants ne tinrent pas rigueur à ceux qui y avaient rugi et se portèrent acquéreur, un an plus tard, dans le même Salon, d'un »*Paysage noble*« de Puy (n° 102) et d'un *Port de Fécamp* de Marquet, envoyé au Musée de Quimper, qui le conserve toujours. En présence de ce faisceau de faits convergents, on ne saurait donc sans injustice soutenir que les Fauves partagèrent le destin, trop fréquent, de ceux qui ne sont pas prophètes dans leur pays.

Ils ne tardèrent pas non plus à être connus, admirés et suivis des étrangers et de l'étranger. Jawlensky et »Basile« Kandinsky — ainsi le prénomment les catalogues des Salons d'Automne de 1904 à 1908, dont un — celui de 1906 — nous rappelle qu'il habitait cette année là »4 petite rue des Binelles à Sèvres« —, n'ont pas laissé de faire leur profit du Fauvisme, non plus que les nombreux Allemands et la légion de Scandinaves qui se pressèrent, dès 1907, dans l'Académie de Matisse. Jadis dédiée à Purrmann, la *Vue de Collioure* de ce peintre, exposée sous le no 93a, rappelle dans l'exposition cette amitié des Allemands et de Matisse, qui fit le voyage de Bavière pendant

¹⁾ Il y acquit seulement la sculpture de Marquet qui avait inspiré à Vauxcelles l'exclamation que l'on sait. Envoyée à la préfecture de la Gironde, elle y a disparu lors de l'Occupation.

l'été de 1908, avant de se rendre, quelques mois plus tard à Berlin, où Cassirer lui consacra une exposition particulière. Mais déjà l'Allemagne connaissait la peinture de Valtat, invité à la Secession de Berlin en 1906, et celle de Van Dongen, admis à la Brücke en 1908. L'exposition munichoise de la N K V M allait montrer en 1910 des envois des Fauves, de même que les Secessions de Berlin de 1911 et 1912, la manifestation colonaise du Sonderbund de 1912, les expositions du Sturm berlinois de 1912 et 1913, et, en 1912 encore, celle du fameux Blaue Reiter. Expositions particulières de Matisse et de Friesz à Berlin en 1913, de Derain, en 1914, à Düsseldorf, Berlin et Dresde: l'Allemagne se montrait aussi accueillante au Fauvisme que ses artistes les plus vivants appliqués à en faire fructifier la leçon.

D'autres pays reçoivent également des spécimens de l'art des Fauves, qui y suscitent aussi des disciples. En Angleterre, Brighton voit dès 1910 des toiles fauves et Londres en fait autant, d'abord à la Grafton Gallery en 1910-1911, puis en 1912, et, la même année de 1912, à la Doré Gallery. En Russie, Saint Pétersbourg en accueille en 1912, de même que Moscou, où se tient alors la fameuse exposition du Valet de Carreau. Aux Etats-Unis, New York, Chicago et Boston en abritent successivement en 1913 dans la célèbre manifestation de l'Armory Show¹⁾. Zurich en 1912, Bruxelles et Gand en 1913, Copenhague en 1914 regardent aussi des envois de Fauves. Signe sans équivoque de leur vitalité et de leur rayonnement: dès avant la guerre de 1914, leur art s'est fait connaître de toute l'Europe et des Etats-Unis. Rarement diffusion artistique fut aussi prompte et aussi générale.

Mais déjà il avait pris fin. A partir de 1907, les défections se multiplient parmi ses troupes. Dernier venu, premier transfuge, Braque glisse, dès cette date, vers une sorte de pré-cubisme, auquel Dufy ne sera pas insensible, durant le séjour qu'il fait avec lui en Provence en 1908. A Cassis, dès 1907, puis, plus résolument, aux Martigues, l'année d'après, Derain évolue, lui aussi, vers un cézannisme plus avide de formes construites que de tons éclatants — celui là même qui sollicite peu après Vlaminck dont les *Remorqueurs à quai* exposés sous le n° 139 du catalogue représentent bien une manière d'adieu au Fauvisme. Adieu de Marquet, aussi, mais adieu différent, adieu attentif, lui, à l'Impressionnisme, ses *Couleurs de Naples* de 1909 (n° 77 du cat.) témoignent d'une tentation à laquelle succombent, tout de même, Camoin, Manguin, Jean Puy. Matisse paraît ainsi le seul avec Van Dongen, en 1910, à demeurer fidèle à ce Fauvisme que, plus que quiconque, il a contribué à créer et à illustrer. Mais, dès 1913, se décelera dans son art un changement d'écriture et, peu après, de palette, qui avoue que lui aussi met le cap alors vers d'autres horizons. La vie du Fauvisme aura été courte et éclatante la vérification qu'il fit de la vérité du proverbe selon qui la Roche Tarpéienne est voisine du Capitole...

Mais qu'importe la brièveté de son existence? Puisqu'il l'avait si bien vécue. Quelques années, d'une fécondité presque incroyable, lui ont suffi pour devenir ce qu'il est resté pour nous et restera sans doute pour l'avenir: un des mouvements artistiques majeurs du XXe siècle.

Bernard DORIVAL
Conservateur du Musée National
d'Art Moderne

¹⁾ En 1908 Alfred Stieglitz avait déjà organisé une exposition particulière de Matisse dans sa galerie new-yorkaise du 291 de la Cinquième Avenue. Il récidiva en 1910 et 1912. A l'Armory Show, le Fauvisme était représenté par Braque, Camoin, Chabaud, Dufy, Derain, Friesz, Manguin, Marquet, Matisse, Vlaminck. Quant à l'Expressionnisme allemand, il l'était par Kandinsky et par Kirchner.

Seit der Ausstellung, die das Musée National l'Art Moderne im Jahr 1951 den Fauves gewidmet hatte, sind nunmehr fünfzehn Jahre vergangen. Im Laufe dieser fünfzehn Jahre haben sich Retrospektiven und Studien¹⁾ über ihre Bewegung in solchem Maße vermehrt, daß wir heute besseren Einblick in ihr wahres Wesen haben, in dies üppige, widersprüchliche und strahlende Wesen, das die gegenwärtige Ausstellung ins Licht rücken möchte. Zumal, wenn man den Fauvismus dem deutschen Expressionismus gegenüberstellt, der ja teilweise aus ihm hervorgeht, wird sie jedem – auf Grund ihrer Gegensätzlichkeit – erlauben, sich leichter und lebhafter seiner wechselseitigen Eigenständigkeit bewußt zu werden.

* * *

Daß die Kunst der Fauves nicht aus einem Guß ist, wie man in oberflächlicher Vereinfachung glaubte, ergibt sich aus zweierlei: zum einen aus der Existenz einer Art Präfauvismus (ein Begriff, den man exakter im Plural gebrauchen sollte), zum anderen, daß selbst in den kurzen Jahren seiner vollkommenen Entfaltung sehr unterschiedliche Richtungen, entsprechend ihren Hauptvertretern, verfolgt wurden. Wenn der Taufakt der fauvistischen Kunst »Donatello chez les fauves« – sich auch erst in der Beilage zu »Gil Blas« vom 17. Oktober 1905 findet, so geht ihre Geburt doch schon auf das Jahr 1898, vielleicht sogar 1896, zurück. Denn tatsächlich gerät Matisse schon 1896, während eines Aufenthalts in Belle-Ile-en-Mer, in jenen Strudel, der ihn in zwei Jahren von der traditionellen Kunst, die er zuvor verfolgt hatte, zur farbenreichen, großangelegten und aufs Zusammenfassen bedachten Malerei führen sollte. Aus der Zeit vor seiner Reise nach Korsika und in den Languedoc ragt der Nu fauve aus dem Musée de Bridgestone in Tokio (Nr. 79 des Kat.) heraus, zu welchem sein Freund Marquet zur selben Zeit und an seiner Seite ein Gegenstück gemalt hat (Nr. 63 des Kat.). Die beiden Bilder, die in dieser Ausstellung zum erstenmal zusammen gezeigt werden, machen deutlich, welche bestimmende Rolle die beiden Künstler bei der Entstehung des Fauvismus gespielt haben.

Wenn auch dieser aufkommende Fauvismus in seinen Werken von 1898, und in denen Valats seit 1895, durch seine klare Farbigkeit im Zeichen des Impressionismus, seine aufgeteilten Farbflecken im Zeichen des Neoimpressionismus und endlich der Sorgfalt seiner Malweise und dem Hang zum

(1) An Ausstellungen seien genannt: Jene aus dem Jahre 1953 in New York, Minneapolis, San Franzisko und Toronto; dann im Jahre 1959 die von der Galerie Beyeler in Basel und die der Museen von Schaffhausen und Berlin; 1962 die der Galerie Charpentier in Paris und 1965 die der Galerie de Paris, gleichfalls in Paris. Studien seien angeführt: Le Fauvisme von J. E. Muller (Paris 1956), le Fauvisme von Jean Leymarie (Genf 1959), Der Fauvismus von G. Jedlicka (Zürich 1961), les Fauves von J. P. Crespelle (Neuchâtel 1962) und les Fauves et leur temps (Die Fauves und ihre Zeit) von Ch. Chassé (Lausanne 1963)

dekorativen Stil im Zeichen der Nabijs steht, so bekennt sich Matisse in seinen Akten und Stilleben von 1899 und 1900 doch zu Cézanne (Kat. Nrn. 82, 83).

Der Wille, die Form kenntlich zu machen und zu diesem Zwecke zu vereinfachen; die konstruktive Funktion, die der Farbe zugewiesen wird, das angespannte Bemühen, aus dem Bild eine autonome Architektur zu machen; dies alles zeugt von der Wirkung des Meisters von Aix auf seinen Schüler, der gleicherweise in seinen Figuren das Charakteristische aufzuspüren sucht, was für das künstlerische und geistige Klima der Zeit um 1900 bezeichnend ist.

Etwas von diesem Klima lassen auch die Personen und in einem geringeren Maße die Landschaften (Kat. Nrn. 125, 127), die der junge Anfänger Vlaminck damals fieberhaft hinwarf, aufleuchten. Seine frühe Auffassung, die Cézanne, der dem Autodidakten zweifellos unbekannt war, nichts verdankt, ist jedoch nicht ohne Beziehung zu dem damals von den Zeichnern der illustrierten Zeitschriften praktizierten Präexpressionismus. Man kann kaum daran zweifeln, daß auch Vlaminck sich, wie so viele seiner Zeitgenossen, an dieser Art von Druckerzeugnissen, die damals ihre Blütezeit erlebten, ergötzte.

Auch die Kunst Van Dongens hat ihren Ursprung in den Werken der Zeichner vom Montmartre und denen Toulouse-Lautrecs. Doch auch Manet, Manet mit seiner genialen Vereinfachung, seiner großzügigen Ausführung und der Kunst, mit wenig Worten viel auszudrücken, entgehen weder Matisse noch Maquet, Porträtist von André Rouveyre (Kat. Nr. 69). Fügen wir diesen schon so zahlreichen Quellen noch die weiche Arabeske Gustave Moreaus hinzu, seine ungewöhnliche Palette, sein Bedürfnis, die Farbe und die Form zu erfinden, die zusammenfassende, und die Phantasie anregende Handschrift der Japaner – deren Einfluß seinem Ende zugeht – ihre Kunst der überraschenden Kompositionen, ihre Darstellung des Raums durch das Spiel zweier gegenläufiger Schrägen. Damit haben wir die wichtigsten Quellen dieses Präfauvismus aufgezeigt, den drei Beispiele zwischen 1902 und 1905 in den Fauvismus verwandeln sollten. Van Goghs Beispiel, das so oft hervorgehoben wird, scheint mir dabei nicht das entscheidendste gewesen zu sein. Zwar haben Matisse, Vlaminck und Derain – der dort damals sogar seine beiden Freunde miteinander bekanntgemacht hat –, die Retrospektive, die die Galerie Bernheim-Jeune Van Gogh widmete, besucht, und sie hat auch den Autor von »Tournant dangereux« so stark beeindruckt, daß er noch 28 Jahre später, als er sich diesen Tag wieder ins Gedächtnis rief, sagen konnte: »An jenem Tage liebte ich Van Gogh mehr als meinen Vater.« Zwar hatte auch ein australischer Künstler, ein Freund des Holländers, John Russel, schon 1896 Matisse zwei Zeichnungen hinterlassen, der später auch noch versuchte, von Vollard »l'Arlésienne« des von ihm so hoch verehrten Meisters zu erwerben. Dennoch und trotz der Anleihen, die Derain bei Van Gogh machte (so in seinen Kälben von 1904 und in den Bergen von Collioure aus dem Jahre 1905), scheint der Einfluß des Malers aus Antwerpen auf die Fauves – ausgenommen Vlaminck – weniger wichtig gewesen zu sein, als der der Neoimpressionisten und vor allem der Gauguins.

Man kennt die Freundschaft Signacs mit Matisse, an die in dieser Ausstellung die berühmte Komposition »Luxe, calme et volupté« (Kat. Nr. 89) erinnert, die jener von ihm kaufte. Man weiß auch, daß der Maler dieses Bildes häufig Cross besuchte, von dem die Galerie Druet im März 1905 gerade eine Ausstellung zeigte, nachdem sie 3 Monate zuvor eine solche Signac gewidmet hatte. Zur selben Zeit fand damals eine Ausstellung von Seurat im Salon des Indépendants statt. Wußte man von diesen Tatsachen nichts, so mußte man wenigstens beim Anblick vieler Werke von Braque, Derain, Matisse und selbst Van Dongens mit ihrer gegliederten Durchführung, ihrer un-

verwechselbaren Farbgebung, ihrer Verwirklichung der Gesetze des Kontrastes und der Abstufung der Töne bemerken, mit welcher Aufmerksamkeit die Fauves neoimpressionistische Bilder betrachtet und Signacs Buch, »D'Eugène Delacroix au Neo-Impressionnisme« (von Delacroix zum Neoimpressionismus) gelesen haben, das in der »Revue Blanche« von 1898 erschienen war. Ein Jahr zuvor hatte die gleiche »Revue Blanche« Noa-Noa von Gauguin veröffentlicht, dessen Hauptwerke aus Ozeanien Matisse und Derain im Jahre 1905 bewundern durften. Sie wurden von Daniel de Monfreid, den sie von Collioure aus auf seinem katalanischen Besitz in Saint Clément besuchten, mit Eifer gehütet. Im vorausgegangenen Jahr hatte der Salon d'Automne schon einige Bilder von Gauguin gezeigt, um im darauffolgenden Jahr eine umfangreiche Kollektion vor den Augen eines verblüfften Publikums, darunter viele Künstler, auszubreiten. Daher erklärt sich sein Einfluß auf die Fauves. Die Nabis hatten die Kunst des Meisters von Pont-Aven gekannt, sie hatten sie geliebt und waren ihr gefolgt. Matisse, Derain, Friesz, Dufy und ihre Nacheiferer waren von der Kunst aus Tahiti und Dominique ergriffen: sie bereicherten sich an seinen sanften Wellen, seinen charakteristischen Biegungen, die der Jugendstil in seinen geschwungenen Linien nachempfunden hat; seinen in tiefen Tönen gehaltenen Küstenszenen, die er umgrenzte, seinem Abscheu vor leeren Stellen und seinem Bedürfnis, gleicherweise die ganze Oberfläche der Leinwand anzufüllen und ihre zwei natürlichen Dimensionen stark zu betonen, aus seinem Streben nach dem Monumentalen, kurz, an dieser Stilistik, deren leuchtendes Vorbild Kompositionen wie le Luxe von Matisse und les Baigneuses von Friesz (Kat. Nr. 97 u. 56) anregte.

* * *

Hier aber – wir haben bisher nur die Ursprünge und die wichtigsten Triebfedern des Fauvismus skizziert – erscheint uns seine Komplexität in vollem Licht, wie auch die Unzulänglichkeit seiner allgemein geltenden Definition als krankhafte Übersteigerung einer verrückten Farbe. Es liegt uns fern, in Abrede zu stellen, daß bei vielen Fauves, insbesondere bei Vlaminck, der Fauvismus der Aufstand eines Farbgefühls ist, das sich von hellen, kühnen, reinen und ungemischten Tönen faszinieren ließ. Der Maler treibt die Farbe auf den Höhepunkt ihrer Intensität, sei es, daß er sie durch einen systematischen Kontrast steigert, oder aber ihre Wirkungskraft durch einen großflächigen Farbauftrag vervielfacht. In dieser Hinsicht vervollständigt der Fauvismus die Bemühungen des gesamten Jahrhunderts um die Farbe, des Jahrhunderts von Delacroix und der Impressionisten.

Es beweist jedoch noch eine größere Erfindungsgabe, als er der Farbe eine totalitäre Funktion zuspricht, einen unrealen Charakter – mit einem Wort, eine entschieden expressionistische Mission. »Sie werden die Malerei vereinfachen«: Dieses prophetische Wort Gustave Moreaus an Matisse haben dieser und seine Gleichgesinnten schließlich voll verwirklicht, indem sie in der Nachfolge Manets – von dem sie 1905 eine Retrospektive im Salon d'Automne gesehen hatten – auf Farb-abstufungen, Schattierungen und Übergänge verzichteten, große einfarbige Flächen unvermittelt gegeneinandersetzen und nach dem Vorbild Cézannes – dem derselbe Salon 1907 eine Ausstellung widmen sollte – versuchten, allein durch die Farbe gleichzeitig Räumlichkeit und Licht, Form und Volumen, Dichte und selbst die Beschaffenheit der Objekte, dazu Atmosphäre und nicht zuletzt Raum wiederzugeben. Nicht weniger bedeutend war die Entdeckung (und hier wären als Initiatoren Delacroix, Gustave Moreau, Monticelli und Van Gogh zu nennen) eine unrealistische Farbgebung zu gebrauchen, um dadurch die Kraft des Ausdrucks zu steigern. Mit einer lebhaften Farbphantasie begabt, fürchteten sie sich nicht vor Übertreibung und sogar, wenn sie es für nötig hielten,

vor Erfindung. Vollkommen frei hinsichtlich der Exaktheit, sahen sie in dieser geduteten Farbe überdies den Ort, an dem sich die objektive Wahrheit der Natur und jene innere, subjektive, des Malers begegnen. Diese Farbgebung, die den Kern der Dinge zu treffen sucht, ist es auch, die das eigentliche »Ich« des Künstlers aussagt und die – um das Bild Delacroix' vom Brückenschlag zwischen Schöpfer und Betrachter zu gebrauchen – er diesem am besten erlaubt, sich jenem verständlich zu machen. Von einer Musikalität, die wiederum Delacroix aufgefallen war, ist sie das geeignetste Mittel zur Suggestion, das uns am besten befähigt, die ganz geheimen, ganz authentischen und unaussprechlichsten Erlebnisse des Malers zu teilen. Es bedeutet also, daß sie die beste Möglichkeit der Malerei ist, und unsere Bewunderung und Anerkennung der Fauves hat nicht zuletzt darin ihren Grund, daß sie diese Wahrheit so überwältigend erlebt haben, daß sie praktisch neu daraus hervorging, und daß sie daraus alle Konsequenzen gezogen haben: mehr als ein System, eine freie und neue Kunst.

Indessen, auch in dieser Hinsicht waren sie Erben der Vergangenheit; was also an ihrer Kunst war noch nicht dagewesen? – Einiges, darf man sagen; sie haben wahrlich viel Neues gewagt, woraus die Nachwelt ihren Nutzen zog. Zunächst einmal sind sie es, die das abendländische Stilempfinden durch neue exotische Vorbilder erweitern. Man weiß, wie sensibel Matisse auf eine Kunst reagierte, die bis dahin wenig Eindruck auf die europäischen Maler gemacht hatte: die islamische Kunst, deren zwei Ausstellungen er 1903 in Paris und sieben Jahre später in München bewundert hatte: Klee war damit eine Quelle erschlossen, aus der er wenig später schöpfen sollte. Noch bedeutender wurde für die Fauves die Entdeckung der Negerplastik. Wenn man Apollinaire glaubt (und welchen Grund hätte man, sein Zeugnis anzuzweifeln, wenn das von Vlaminck in Tournant dangeht es gutheißt), so war es ein Fauvist, nämlich Derain, der 1905 als Käufer einer afrikanischen Maske auftrat, die sein Freund zwei Jahre zuvor entdeckt hatte. Treu seiner neuen Leidenschaft, versäumte er nicht, 1907 nach London zu fahren, um im Britischen Museum die Sammlungen afrikanischer Kunst zu bewundern. Aber schon vorher hatte Matisse eine Figur von der Elfenbeinküste gekauft, deren Einfluß sich in seinen Skulpturen von 1906 verrät, bevor er in Bildern wie La Coiffure vom Museum in Stuttgart und Jeune fille assise vom Kölner Museum Gestalt annimmt (Kat. Nr. 101). So wendet sich also mit dem Fauvismus die abendländische Vorliebe für das Exotische schwerer verständlichen Vorbildern als dem Blatt von Ukiyo-e zu, die ihrerseits geeignet waren, für ihn die heilsame Rolle schöpferischer Verjüngung zu spielen.

Wenn die Fauves diese Schulung von der Negerplastik erwarteten, so deshalb, weil sie in ihr eine Antwort auf eines ihrer ureigensten Probleme fanden: durch die Sparsamkeit der Mittel zur Intensität der Wirkung zu gelangen. Sie lehnten entschiedener als Toulouse-Lautrec, der ihnen hier den Weg gewiesen hatte, die Hilfsmittel ab, die die Anhänger des Barock, der Romantik und selbst Van Gogh benutzt hatten, um einen starken Ausdruck zu erreichen. Pfui über die Fülle, die Maßlosigkeit, die Kunstgriffe, die aufwendigen Effekte! Indem sie wenig reden und kurz reden, möchten sie Eindruck machen, auf uns Eindruck machen. Sie sind paradoxe Rechner, bei denen aus der Subtraktion die Multiplikation wird. Durch ihre betonte Nüchternheit versetzen sie dem abgestumpften Empfindungsvermögen ihrer Zeitgenossen den entscheidenden Schock und, indem sie so die Heftigkeit ihrer eigenen Gefühle ausgleichen, teilen sie sich ihnen mit aller Intensität mit. Das bedeutete, dem Gebrauch von Schlagworten zuvorzukommen und einem Grundbedürfnis des Jahrhunderts zum Ausdruck zu verhelfen, dem Drang nach geballter, konzentrierter und dadurch um so unaufhaltsamerer Heftigkeit.

Ein anderes Zeugnis für diesen Drang ist unser gegenwärtiges Gefallen am Unzusammenhängenden. Auch hier sind die Fauves die Vorläufer, die schon vor Strawinsky oder Joyce die Synkope zum System erhoben. Die Kraft der Antithese durch das harte Aufeinanderprallen zu vervielfachen, der Riß, die Überraschung, das ist eines der spezifischen Mittel ihrer Kunst. Mehr noch als in einer systematisch kontrastierten Farbgebung und der Behandlung der Form, die immer mehr in stark entgegengesetzte Flächen aufgeteilt wird, zeigt sich dieser Hang zur Zerrissenheit in ihrer Handschrift und in ihrem Rhythmus. Der ausgewogene Stil Moreaus und Gauguins zerbricht bei ihnen manchmal in Teile von Kurven, mit denen eine gegenläufige Kurve, gleichfalls kurz und zerstückelt, zusammentrifft, wobei sich eine gezackte Spitze ergibt: die Zeit für den Kubismus und seine kurzen gebrochenen Segmente kann heraufziehen. Zur gleichen Zeit, noch ehe das Abendland die Entdeckung des Jazz machen sollte, überstürzt sich der Rhythmus, hämmert sich ein, zerbricht. Die Hast bricht auch in die Malerei ein, wie sie bereits die Epoche des aufkommenden Autos und Flugzeugs beherrscht. Doch auch in dieser Hinsicht ist der Fauvismus ein Kind seiner Zeit: er setzt seine Gesundheit, Kraft und Energie den erschlafften Formen entgegen, dem sophistischen Geist, dem Pessimismus, der die Malerei zum Ende des 19. Jahrhunderts beherrscht hatte. Freude an der Kraft, an der Unerstättlichkeit, am Aberglauben des Dynamismus, an der Versessenheit auf das wirkungsvolle Ergebnis: alle diese Tendenzen des beginnenden 20. Jahrhunderts gestalten schon die Kunst der Fauves — die Louis Vauxcelles alles in allem so schlecht nicht getauft hatte. Voll Selbstvertrauen, ja sogar Stolz, entwickeln sie einen Heißhunger auf das Leben, eine erobernde und zuversichtliche Vitalität: Vlaminck, Matisse und Van Dongen lassen in dieser Hinsicht Van Gogh, Gauguin und Toulouse-Lautrec weit hinter sich. Selbst jene neben ihnen, die den Pessimismus der großen Vorläufer teilen (so Rouault), teilen ihn mit einem Nachdruck, einem Enthusiasmus und einem Großmut, wie sie dem beginnenden 20. Jahrhundert eigen waren (denken wir an Claudel und Péguy).

Es bedurfte nicht weniger als des Krieges von 1914, um die französische Seele zu zerstören und auszurotten. Welch gewaltige Zeit, dieses erste Jahrzehnt des Jahrhunderts und welch gewaltige Kunst, dieser Fauvismus, dessen großartige Vitalität seine Fruchtbarkeit erklärt, eine Fruchtbarkeit, der allein die Kraft seiner Ausstrahlung gleichkam.

* * *

Folgende Tatsachen drängen sich bei der historischen Betrachtung dieser Bewegung auf: ihr schnelles Wachstum, ihre rasche Festigung, ihr Erfolg und ihre Ausbreitung. In diesem Punkt sollten wir Äußerungen ihrer Hauptvertreter nicht so leicht Glauben schenken. Sie haben der einträglichen Versuchung nicht widerstanden, die Unverstandenen zu spielen, sich als verkannt zu bezeichnen und sich als verfluchte Maler zu fühlen. Die Kunstgeschichte lehrt, daß in Wirklichkeit die Fauves im Unterschied zu den Impressionisten sehr schnell Salons und Galerien, in denen sie ausstellen konnten, gefunden haben und Kritiker, die sie zu würdigen wußten und schließlich Kunstfreunde, die ihre Bilder kauften. So nimmt der Salon des Indépendants seit 1901 Valtat und Marquet wie auch Matisse auf, der im folgenden Jahr der Hängekommission angehört und 1903 Stellvertretender Schriftführer des Salons wird. Auch Manguin im Jahr 1902, Camoin, Dufy, Friesz und Puy im Jahr 1903, Van Dongen 1904, Derain, Marinot und Vlaminck 1905 und Braque 1906 finden leicht Zugang. Der Salon d'Automne, der seit seiner ersten Ausstellung 1903 für Marquet und Matisse offenstand, beherbergte 1904 unter anderen Camoin, Friesz, Manguin und Valtat, zu denen sich 1905

in seinen Räumen Derain, Puy, Van Dongen und Vlaminck gesellen, gefolgt von Dufy im Jahr 1906 und 1907 von Braque.

Indessen waren auch die privaten Galerien ihnen gegenüber nicht weniger gastfrei. Man hat oft und zurecht die Bedeutung der Galerie Berthe Weills hervorgehoben. Zwischen 1902 und 1908 hat sie nicht weniger als 14 Ausstellungen veranstaltet, die den Fauves gewidmet waren und zwar Matisse und Marquet im Februar 1902, Dufy im Februar 1903, im Mai 1903 Matisse und Marquet, Dufy im Januar und November 1904, im April desselben Jahres Camoin, Manguin, Marquet, Matisse und Puy, Van Dongen im Januar 1905, Friesz im Mai, Camoin, Derain, Dufy, Manguin, Marquet, Matisse und Vlaminck im November, im Oktober 1906 Dufy und im November Camoin, Derain, Manguin, Marquet, Matisse, Puy und Van Dongen, im März 1907 Camoin, Derain, Dufy, Friesz, Manguin, Marquet, Matisse und Puy, die sich dort im November ohne Dufy, Friesz und Puy, aber mit Van Dongen und Vlaminck wiederfanden; im Dezember 1908 schließlich zeigte sie Manguin, Marquet, Matisse und Puy. Unterdessen hatten noch andere Gruppenausstellungen stattgefunden: bei Prath und Magnier 1905 (Braque, Camoin, Derain, Van Dongen, Friesz, Manguin, Marquet, Matisse und Vlaminck) sowie zwei Jahre später bei Blot. Was die Einzelausstellungen betrifft, dürfen wir jene drei nicht vergessen, die Ambroise Vollard im Jahr 1904 nacheinander für Matisse, Valtat und Van Dongen veranstaltete und auch jene von Friesz bei Soulie im selben Jahr, die im folgenden Jahr von Prath und Magnier wiederholt wurde, des weiteren zeigte Druet 1907 Kollektionen von Marquet und Friesz und Bernheim-Jeune 1908 von Van Dongen. Dazu kommt, daß, während Vollard 1905 mit Derain und Puy 1906 mit Vlaminck, einen Vertrag abschloß, Druet 1905 mit Marquet ebenso übereinkam; und Kahnweiler kaufte – der Katalog von 1907 bestätigt es uns – von diesem Zeitpunkt an Bilder von Derain und Friesz, bevor er 1908 in seiner Galerie eine Ausstellung von Van Dongen zusammenstellte.

Ebenso gaben die Kritiker den jungen Fauves ihre Unterstützung. Zweifellos brachte eine ganze Reihe von Ihnen den Fauves kein Verständnis entgegen, ohne daß jedoch einer soweit gegangen wäre wie André Gide, dessen Artikel »Spaziergang im Salon d'Automne«, erschienen in der Gazette des Beaux-Arts im Dezember 1905, das beredteste Beispiel (unter vielen anderen) dafür ist, daß der Malerei niemand verständnisloser gegenübersteht, als die Schriftsteller. Um so mehr wird man den Instinkt eines Roger Marx würdigen, der keine Gelegenheit ungenützt ließ, die Fauves in der Chronique des Arts et de la Curiosité zu verteidigen. So schreibt er zum Beispiel in der Ausgabe vom 9. April 1904 aus Anlaß einer Ausstellung bei Berthe Weill einen Artikel, der seiner Klarsichtigkeit wegen verdient, zitiert zu werden: »Überraschende Pastelle von Marquet neben Landschaften von gelb-rötlichem Licht, eine Zeichnung eines »Bauern aus der Normandie« und eine andere von einem »Knecht«, die an den Stil de Muthans herankommen; Erinnerungen an Südfrankreich und an Belle-Isle, deren Art an gewisse Skizzen Renoirs gemahnt, die aber von Matisse sind; Bilder von Jean Puy, der mit ergreifender Einfachheit »die Bucht von Concorneau« heraufbeschwört; Stilleben und Landschaftsimpressionen, die der schönen Malerei Camoins und Manguins zu danken sind; dies alles zeigt den gemeinsamen Wunsch nach Bedeutung, die sich ausweisen möchte durch plastische Mittel, denen im höchsten Maß Kraft und Verführung innewohnt.«

Gerne würden wir auch den Abschnitt über Matisse vom 18. Juni desselben Jahres wiedergeben, der ein Muster an Klarsicht und Verständnis ist. Auch die Abhandlungen, die Paul Jamot, der künftige Chefkonservator des Louvre, in der gleichen Zeitschrift, in den Ausgaben vom 24. 11. 1906 und vom 30. 3. 1907 den Fauves gewidmet hat, zeugen von einer lebhaften Sympathie für

diese Künstler. Wenn ihnen solche Kritiker gewogen und solche Kunsthändler freundschaftlich zugetan waren, fehlten ihnen auch die Käufer nicht, die nicht alle Amerikaner oder Russen gewesen sind, wie die Steins, seit 1905 Kunden von Matisse und jener Stchoukine, der im Jahre darauf einer geworden ist: *L'enfant au filet à papillons* von Matisse (Kat. Nr. 100) – offensichtlich ein Porträt des jungen Allen Stein – erinnert an die Freundschaft, die den Maler mit seinem ersten Kunden aus den Vereinigten Staaten verband. Aber über diese Freundschaft dürfen wir nicht vergessen, daß zur selben Zeit auch Marcel Sembat, Alphonse Kahn und der Graf Chollet von ihm ebenso kauften wie Paul Jamot, der zugleich ein Kunstfreund Dufys und Marquets war, wie es das Bild *Plage de Fécamp* beweist, das von dem letztgenannten im Salon d'Automne von 1906 ausgestellt war und in dieser Ausstellung unter der Kat. Nr. 75 vertreten ist.

Wir wollen auch anerkennen, daß der Staat, dem man so leicht Mangel an Kunstsinn vorwirft, nicht zögerte, fauvistische Bilder von den Salons zu kaufen, wie es Michel Hoog, Konservator beim Musée National d'Art Moderne im Jahr 1963 auf den Seiten 363 bis 366 der *Art de France* dargestellt hat.

So kaufte er zum Beispiel beim Salon d'Automne von 1904 den *Vésuve* von Camoin, eine *Nature Morte* von Matisse (heute im Museum von Montpellier) und die *Arbres à Billancourt* von Marquet (Kat. Nr. 66) im folgenden Jahr trat er beim Salon des Indépendants erneut als Käufer auf und erwarb folgende Bilder: *Notre-Dame* von Marquet (Kat. Nr. 68), *Saint Tropez* von Matisse (Kat. Nr. 90) und *Coin de Port* von Camoin. Wenn der »Käfig der Raubtiere« ihn 1905 auch barsch abwies¹⁾, so zogen seine Vertreter daraus doch keine Konsequenzen und trugen es jenen, die dort gebrüllt hatten, nicht nach, sondern kauften vielmehr ein Jahr später im gleichen Salon die Bilder »*Paysage noble*« von Puy (Kat. Nr. 102) und »*Port de Fécamp*« von Marquet, das dem Museum von Quimper überlassen wurde, wo es noch heute hängt. Angesichts so vieler in einer Richtung laufender Tatsachen wäre es ungerecht, wollte man behaupten, daß die Fauves das Schicksal jener hätten teilen müssen, die in ihrer Heimat nicht als Propheten gelten, wie das ja nur zu häufig der Fall ist. Es dauerte nicht lange, da waren sie bekannt, bewundert und gefolgt von Ausländern und im Ausland. Jawlensky und »Basile« Kandinsky – wie er in den Katalogen der Salons d'Automne von 1904 bis 1908 mit Vornamen genannt wurde und von denen einer der von 1906 – uns daran erinnert, daß er in jenem Jahr in der »*petite rue des Binelles* Nr. 4« in Sèvres gewohnt hat – haben es nicht versäumt, vom Fauvismus zu lernen, genauso wenig wie die Deutschen und die vielen Skandinavier, die sich ab 1907 in die Akademie von Matisse drängten. Das Bild *Vue de Collioure*, das ehemals Purrmann zugeeignet war, erinnert in dieser Ausstellung (Kat. Nr. 93a) an die Freundschaft zwischen den Deutschen und Matisse, der im Sommer 1908 nach Bayern reiste, bevor er sich einige Monate später nach Berlin begab, wo Cassirer ihm eine eigene Ausstellung widmete. Aber schon kannte Deutschland die Malerei Valtats, der 1906 zur Berliner Secession eingeladen war und die Van Dongens, der 1908 zur Brücke zugelassen wurde. 1910 sollte die Ausstellung des NKVM in München die von den Fauves eingesandten Arbeiten zeigen, ebenso wie die Berliner Secession von 1911/12, die Kölner Dokumentation des Sonderbundes von 1912, die Ausstellungen des Berliner Sturm 1912 und 1913 und, noch im Jahr 1912, des berühmten Blauen Reiters. Einzelausstellungen von Matisse und Friesz in Berlin 1913, von Derain 1914 in Düsseldorf, Berlin

¹⁾ Der Staat erwarb dort nur die Plastik von Marquet, die angeblich Vauxcelles zu dem bekannten Ausruf Anlaß gab. An die Präfektur der Gironde geschickt, ist sie seit der Besetzung verschwunden.

und Dresden: Deutschland zeigte sich für den Fauvismus ebenso empfänglich wie seine rührigsten Künstler, die sich von ihm befruchten ließen.

Auch in andere Länder dringt die fauvistische Kunst vor und macht dort Schule. In England sind ab 1910 in Brighton fauvistische Bilder zu sehen, ebenso in London, zuerst in der Grafton Gallery 1910/11 und 1912; desgleichen, ebenfalls 1912, in der »Doré Gallery«. In Rußland bemüht sich 1912 Petersburg um eine Ausstellung, wie auch Moskau, wo dann die berühmte Ausstellung des Karobuben über die Bühne geht. In den Vereinigten Staaten zeigen nacheinander New York, Chikago und Boston einige Werke in der bekannten Armory Show¹⁾.

In Zürich sind im Jahre 1912, in Brüssel und Gent 1913 und in Kopenhagen 1914 Bilder von den Fauves zu sehen. Unzweifelhaftes Zeichen ihrer Vitalität und Ausstrahlungskraft: schon vor dem 1. Weltkrieg machen ihre Werke in ganz Europa und in den Vereinigten Staaten von sich reden. Selten gab es eine Kunst, die sich so schnell und so weit verbreitete.

Aber dann kam bereits das Ende. Ab 1907 trennen sich immer mehr von ihrem Lager. Braque, der als letzter zu ihnen stieß und als erster »abtrünnig« wurde, gleitet von diesem Zeitpunkt an zu einer Art Präkubismus hinüber, für den auch Dufy während eines gemeinsamen Aufenthaltes in der Provence im Jahre 1908 nicht unempänglich bleiben sollte. Seit 1907, in Cassis, und entscheidender noch ein Jahr später, in Martigues, wendet sich Derain einer an Cézanne orientierten Kunst zu, die mehr nach aufgebauten Formen als nach leuchtenden Farben sucht, von der kurz darauf auch Vlaminck angezogen wird, dessen Remorqueurs à quai, das wir unter der Nr. 139 zeigen, als eine Art Abschied vom Fauvismus angesehen werden kann. Auch Marquets Abschied, ein anderer, besonnenerer Abschied, nämlich der vom Impressionismus, bezeugen seine Couleurs de Naples von 1909 (Kat. Nr. 77), aus denen eine Versuchung spricht, der auch Camoin, Manguin und Jean Puy erliegen. So scheint 1910 Matisse als einziger zusammen mit Van Dongen dem Fauvismus treu zu bleiben, zu dessen Entstehung und Ruhm er mehr als irgend ein anderer beigetragen hat.

Aber seit 1913 macht sich in seiner Kunst eine veränderte Handschrift und kurz darauf eine gewandelte Palette bemerkbar, was dafür spricht, daß auch er seinen Kurs geändert hat und sich anderen Horizonten zuwendet. Das Leben des Fauvismus sollte kurz sein und die Wahrheit des Sprichworts bestätigen, nach dem der tarpejische Felsen nicht weit vom Kapitol liegt. Aber was bedeutet schon die kurze Dauer seiner Existenz, wenn der Fauvismus so prächtig geblüht hat? Einige Jahre von einer fast unglaublichen Fruchtbarkeit haben genügt, um aus ihm das zu machen, was er für uns geblieben ist und auch in Zukunft bleiben wird: eine der wichtigsten künstlerischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts.

Bernard DORIVAL
Conservateur du Musée National
d'Art Moderne

¹⁾ Bereits 1908 hatte Alfred Stieglitz eine Einzelausstellung von Matisse in seiner New Yorker Galerie, in der Fifth Avenue Nr. 291 organisiert. Er wiederholte sie 1910 und 1912. Bei der Armory Show war der Fauvismus durch Braque, Camoin, Chabaud, Dufy, Derain, Friesz, Manguin, Marquet, Matisse und Vlaminck vertreten; der deutsche Expressionismus durch Kandinsky und Kirchner.

Vorwort

Préface

Als der 36jährige Matisse und seine jüngeren Freunde im Pariser Herbstsalon von 1905 mit den Fanfaren ihrer Farben die Öffentlichkeit revolutionierten, schlossen sich in Dresden vier junge Studenten zu einer Künstlergemeinschaft zusammen, die sie »Brücke« nannten.

Die »Brücke« setzte sich das Ziel, »alle revolutionären und gärenden Elemente an sich zu ziehen« (Schmidt-Rottluff), und jeder sollte zu ihr gehören, der »unmittelbar und unverfälscht das widergibt, was ihn zum Schaffen drängt« (Kirchner).

Diese vier Maler, zwei Freundespaare: Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff, die sich schon aus Chemnitz kannten, Ernst Ludwig Kirchner und der heute vergessene Fritz Bleyl, die sich an der Hochschule in Dresden kennengelernt hatten, waren nicht etwa Schüler der Kunstakademie, sondern Architekturstudenten. Und gerade hierin ist schon einer der Wesenszüge begründet, die die jungen deutschen Maler von ihren französischen Kollegen unterscheidet: sie stehen viel weniger in einer schulmäßigen Tradition, sie haben nicht die hemmenden Bindungen an die Vergangenheit der Akademien, sondern sind kühn und unbelastet gewillt, ein neues Jahrhundert der Malerei heraufzuführen.

Dies gibt ihnen ihre Stoßkraft, den *élan vital*, den unbekümmerten Freiheitsdrang, aber es führt sie auch an die Gefahrengrenze des Maßlosen, das Hartlaub als das »Barbareske« bezeichnet hat und das aus französischer Sicht wohl gelegentlich als barbarisch erscheint. Die Neigung des Deutschen, Traditionen zu mißachten, wird durch das Autodidaktentum dieser jungen Maler noch verstärkt. Hierin sind sie Maurice de Vlaminck, dem flämischen Autodidakten unter den Fauves am meisten verwandt.

Die Dresdner »Brücke« unterscheidet sich auch dadurch von anderen Künstlergemeinschaften, daß sie — damit an Vorbilder der Romantik anknüpfend — vor allem eine Lebensgemeinschaft ist, eine Lebensgemeinschaft in den improvisierten Künstlerwerkstätten am Güterbahnhof der Dresdner Friedrichstadt und in dem ungebundenen Leben an den sommerlichen Seen von Moritzburg.

Diese Gemeinschaft wirkte sich künstlerisch so stark aus, daß in den farbenglühenden Bildern dieser Frühzeit der »Brücke« die Individualität des Einzelnen kaum erkennbar war und erst allmählich stärker hervortrat: die kraftvolle Monumentalität Schmidt-Rottluffs, die Tendenz zum Lyrischen bei Heckel und die exzentrische Sensibilität Kirchners.

1906 schlossen sich andere Künstler an: der junge, vitale Pechstein, der schon Erfolge an der Dresdner Akademie gehabt hatte, und Emil Nolde, den die »Brücke«-Künstler durch eine Ausstellung der Galerie Arnold in Dresden kennengelernt hatten, ebenso wie den Schweizer Cuno Amiet, der dann auch 1906 für kurze Zeit Mitglied der »Brücke« wurde.

Nachdem sie im selben Jahr erstmalig in einer Dresdner Lampenfabrik ausgestellt hatten, eine kaum beachtete Ausstellung, die nur in dem damals 26jährigen Paul Fechter einen verständnisvollen Kritiker fand, hielten sie schon im folgenden Jahre Einzug in den Kunstsalon Richter, und seit

1906 erschienen auch die »Brücke«-Mappen mit Originalgraphiken der Künstler, die heute zu den gesuchtesten Seltenheiten der Frühzeit des deutschen Expressionismus gehören.

Der Elan der Dresdner Jahre dieser jungen Künstlergemeinschaft ist hinreißend, in einem einzigen Ansturm stellt sie sich an die Seite der künstlerischen Avantgarde Europas. Wie für die Fauves in Paris sind auch für sie Van Gogh und Gauguin, die sie in der Galerie Arnold kennenlernen, die großen Vorbilder, und Kirchner entdeckt 1904 in den völkerkundlichen Sammlungen des Zwingers die Kunst der Palauinseln, die Pechstein später bereisen sollte.

Soll man es bedauern, daß diese in ihrem Kern so fest gefügte Künstlergemeinschaft von der Hauptstadt Berlin, in der auch mehr und mehr die künstlerischen Entscheidungen fielen, übermäßig angezogen und schließlich gesprengt wurde? Max Pechstein, der Wendigste unter ihnen, war nach einem Aufenthalt in Paris 1908 als erster nach Berlin übergesiedelt und hatte dort 1911 mit Georg Tappert die »Neue Sezession« begründet, deren Vorsitzender er war. 1911 fanden sie sich dann alle in Berlin wieder, nachdem 1910 der zwar immer etwas melancholisch abseitsstehende Otto Mueller noch zur »Brücke« gekommen war.

Mag auch das Trennende der verschiedenen Temperamente in den nun folgenden Berliner Jahren bis zur Auflösung der »Brücke« 1913 immer deutlicher werden, so erreicht doch das künstlerische Schaffen der jungen Maler in der extremen Polarität weltstädtischen Lebens und langer Sommeraufenthalte an Nord- und Ostsee neue Höhepunkte. Das Überraschende ist, daß gerade der schwerblütige Bauernsohn Emil Nolde — nun nur noch in einem lockeren Verhältnis zur »Brücke« — zu einem so geistreichen Interpreten des farbigen Nachtlebens der Großstadt wird.

Heute, das sei der Geschichte vorgreifend zu bemerken erlaubt, nachdem auch Erich Heckel nach dem Verlust seines Ateliers im letzten Kriege Berlin verlassen hat, lebt nur noch der große alte Schmidt-Rottluff in dieser Stadt. Die Schenkung seines künstlerischen Werkes, soweit noch in seinem Besitz, wird den Grundstock zu einem »Brücke«-Museum bilden, das noch in diesem Jahr begonnen wird.

Doch Berlin ist nicht Deutschland. Wir, die wir heute in dieser Stadt leben, wissen es nur zu gut. Berlin war aber auch damals nicht Deutschland, und das ist, mindestens im kulturellen Bereich, kein Nachteil.

Christian Rohlf, der als frühest Geborener unter den Malern dieser Ausstellung erst in hohem Mannesalter zur »jungen« Kunst kommt, bleibt im westfälischen Hagen ein Einzelgänger, obwohl durch sein bäuerliches Herkommen und Wesen den Künstlern der »Brücke« verwandt, und Paula Modersohn-Becker, die in wiederholten Pariser Aufenthalten die stärksten Impulse von Gauguin empfangen hatte, entwickelt ihre ebenso stille wie starke Kunst im norddeutschen Worpswede, über dessen landschaftsgebundene Künstlerschaft sie längst hinausgewachsen ist.

Vor allem aber übt München noch immer seine Anziehungskraft auf die Künstler aus, nicht mehr im Sinne der Kunststadt des 19. Jahrhunderts, die inzwischen unter Atelierstaub begraben war, sondern als ein Treffpunkt aus Ost und West, als ein Ort lebendiger Auseinandersetzungen am Beginn eines neuen Jahrhunderts.

Immerhin ist die junge Künstlergeneration in München traditionsgebundener. Akademiker wie Diez und Stuck wirken als Lehrer auf die Jungen ein. Der ihrem Herkommen nach überwiegend auf den sächsischen Industrieraum beschränkten »Brücke« steht in München eine stammes- und standesmäßig vielschichtige Künstlerschaft gegenüber. Nur Franz Marc ist Münchner, Erbslöh und Kanoldt kommen von der Akademie in Karlsruhe, Gabriele Münter ist in Berlin geboren, August

Macke hat vom Rheinland her lebhaften Anteil an dem künstlerischen Werden des Neuen in München, und nicht zuletzt leisten die aus ganz anderen Berufen kommenden Russen mit Kandinsky und Jawlensky an der Spitze einen entscheidenden Beitrag. Es ist auch symptomatisch, daß sich bereits im September 1910 an der zweiten Ausstellung der »Neuen Künstlervereinigung München«, die eine Synthese der äußeren und inneren Welt erstrebte und anfangs unter dem Vorsitz von Kandinsky stand, Franzosen wie Le Fauconnier, Picasso, Braque, Vlaminck, Rouault, Derain und Van Dongen beteiligten: München ist der Treffpunkt der Kunst zwischen Paris und Moskau geworden.

Als es im September 1911 in der Künstlervereinigung durch einen Streit zum Auszug der Besten kam, ging die künstlerische Initiative an die Redaktion des Almanachs »Der Blaue Reiter« über, die vor allem in den Händen Kandinskys und Franz Marcs lag und an der August Macke mitarbeitete.

Auch das Charakteristische dieses Almanachs »Der Blaue Reiter«, der 1912 erschien, ist die weitgespannte Thematik, die Überbrückung der Künste, Beziehungen von bildender Kunst und Musik, Einbeziehung der Völkerkunde wie der Volkskunst und im ganzen eine Propagierung der neuen Kunst durch das Wort, wie es die wortkarge »Brücke« nicht kannte.

So vielfältig wie die Zielsetzung der Münchner Bestrebungen, so verschiedenartig sind die Temperamente der Künstler, der geistig dominierende Kandinsky, der die Kunst Schritt für Schritt aus dem Expressiven zum Abstrakten hinführte, der lebenvolle Jawlensky, für den nach seinen eigenen Worten die Malerei »das Leben der Farbe, erfaßt von einem Leidenschaftlichen, einem Verliebten« war, der grüblerische Franz Marc, vor dessen Bilder sich zuweilen das Gedankliche stellte, während sein jüngerer Freund August Macke sich ganz von seinem schönheitstrunkenen Malerauge leiten ließ.

Nur selten kommt es beim »Blauen Reiter« zu einem so einheitlichen Erlebnis der Künstler wie in den Murnau-Landschaften Kandinskys, Jawlenskys und Gabriele Münters, die seit 1908 entstanden.

Die Ziele der »Blauen Reiter« liegen jenseits der Fauvismalerei, die das Thema dieser Ausstellung ist und führen zum Orphismus, der von Delaunay kam, und zur Abstraktion.

Was die junge Generation in Europa mit den großen Wegbereitern Van Gogh, Gauguin, Cézanne und dem für Deutschland so wichtigen Edvard Munch erreicht hatte, stellte die Sonderbundausstellung in Köln 1912 so eindrucksvoll dar, daß der Glanz dieser Ausstellung trotz des dazwischen liegenden Weltkriegs bis heute noch nicht erloschen ist.

Wenn es einen Wunsch gibt, den diese thematisch viel begrenztere und kleinere Ausstellung, die von beiden Seiten des Rheins, wie ich glaube, mit Spannung erwartet wird, erfüllen sollte, so den, daß unsere Generation reif sei, die Unterschiede nationaler Eigenschaften in der Kunst nicht abwertend als trennend anzusehen, sondern als bereichernde Vielfalt zu begreifen.

(Berlin, im November 1965)

Leopold Reidemeister

Au moment où Henri Matisse, qui avait alors 35 ans, et quelques-uns de ses jeunes amis faisaient résonner au Salon d'Automne de 1905 la fanfare révolutionnaire de leurs couleurs, quatre jeunes étudiants créaient à Dresde un mouvement artistique qu'ils nommèrent la «Brücke» (le pont).

La «Brücke» se proposait pour but «... d'attirer à elle tous les facteurs de révolution et de fermentation» (Schmidt-Rottluff); elle devait réunir tous ceux «qui restituaient, de manière directe et authentique, l'impulsion qui les contraignait à créer» (Kirchner).

Ces quatre peintres formaient deux paires d'amis: Erich Heckel et Karl Schmidt-Rottluff, qui s'étaient liés à Chemnitz, Ernst Ludwig Kirchner et ce Fritz Bleyl, aujourd'hui ignoré, camarades d'études à Dresde; ils avaient ceci de commun qu'ils ne travaillaient pas aux Beaux-Arts, mais bien à l'Ecole d'Architecture.

C'est là un des traits qui distinguent essentiellement les jeunes peintres allemands de leurs confrères français; ils sont beaucoup moins ancrés dans une tradition scolaire, ils ne sont pas handicapés par un académisme périmé; leur audace ne connaît point d'entraves, ils souhaitent inaugurer un nouveau siècle de la peinture.

C'est à ce phénomène qu'ils doivent leur élan vital, leur force, leur exigence de liberté; mais ils sont conduits par là-même jusqu'au point critique de la démesure, à ce qu'Hartlaub appelle le «barbaresque» et qui apparaît parfois aux Français comme une manifestation barbare.

Le penchant allemand à mépriser les traditions se trouve renforcé par la fait que ces jeunes peintres sont des autodidactes. C'est sans doute avec Maurice de Vlaminck, l'autodidacte flamand du Fauvisme, qu'ils ont le plus d'affinités.

La «Brücke» de Dresde se différencie aussi d'autres mouvements artistiques, car elle veut être — à l'instar des groupements romantiques — une communauté de vie. Le cadre en est formé par les ateliers improvisés, près de la gare de marchandises de Dresde-Friedrichstadt, par les étés sans soucis au bord des lacs de Moritzburg.

Cette communauté a tellement marqué ses membres, sur le plan artistique, qu'il est difficile d'en discerner les personnalités individuelles dans les premières œuvres du cercle, flamboyantes de couleurs. C'est seulement par la suite que se dégageront la puissance monumentale de Schmidt-Rottluff, la tendance au lyrisme chez Heckel et la sensibilité excentrique de Kirchner.

En 1906, d'autres artistes s'associèrent au mouvement: le jeune Pechstein, plein de vitalité, et qui avait déjà connu le succès aux Beaux-Arts de Dresde, Emil Nolde, que les membres de la «Brücke» avaient rencontré lors d'une exposition de la Galerie Arnold à Dresde, ainsi que, de manière plus épisodique, le peintre suisse Cuno Amiet.

La même année, une première exposition les réunissait dans une fabrique de lampes de Dresde; cette manifestation fut à peine remarquée. Seul Paul Fechter, qui n'avait alors que 26 ans, lui

consacra un commentaire intelligent. Un an plus tard, pourtant, le groupe faisait son entrée à la Galerie Richter; depuis 1906, on voyait paraître les portefeuilles de la Brücke, qui contenaient des estampes originales. Ces recueils ont aujourd'hui valeur d'extrême rareté pour qui s'intéresse aux débuts de l'expressionnisme.

L'élan qui emporte alors les jeunes peintres de Dresde est extraordinaire; en un bond, ils se sont hissés au rang de l'avant-garde artistique en Europe. Leurs grands modèles sont les mêmes que ceux des Fauves parisiens: Van Gogh et Gauguin qu'ils ont découverts à la Galerie Arnold. En 1904, Kirchner avait découvert, dans les collections ethnographiques du Zwinger, l'art des Iles Palaos, où Pechstein devait se rendre un jour.

Convient-il de regretter que ce groupe, au noyau si solide, se soit senti attiré à l'excès par la capitale — c'est à Berlin que se décidaient de plus en plus les carrières artistiques — et qu'il en ait été finalement disloqué? Max Pechstein, le plus souple d'entre eux, s'était installé à Berlin dès 1908, après un séjour à Paris. C'est avec Georg Tappert qu'il y devait y fonder, en 1911, la «Nouvelle Secession» dont il devint président. En 1911, tous nos artistes se retrouvaient à Berlin; la «Brücke» avait depuis 1910 un nouveau membre en la personne d'Otto Mueller, qu'une certaine mélancolie retenait un peu à l'écart.

Les dissemblances entre les divers tempéraments peuvent s'accroître au cours des années suivantes, jusqu'à la dissolution de la «Brücke», en 1913; l'œuvre des jeunes peintres connaît de nouveaux sommets grâce à l'extrême polarité régnant entre le bouillement de la grande cité et la solitude des étés à la mer du Nord ou sur la Baltique. Il est assez étonnant de voir le sombre Emil Nolde devenir, en dépit de son origine paysanne, l'interprète spirituel des nuits bariolées de Berlin.

Au moment où nous écrivons — il nous sera permis d'anticiper — depuis qu'Erich Heckel a perdu son atelier berlinois au cours de la dernière guerre et quitté la ville, il n'est plus que le vieux maître Schmidt-Rottluff pour y vivre. Il a fait don de toutes les œuvres qu'il pouvait encore posséder à un futur musée de la «Brücke», dont elles constitueront le fonds, et que'on créera cette année encore.

Mais Berlin n'est pas l'Allemagne. Les actuels habitants de cette cité ne le savent que trop. Le Berlin d'alors n'était pas non plus l'Allemagne — ce qu'il ne faut pas regretter, au moins sur le plan culturel.

Christian Rohlf, le doyen de ces peintres, et qui attendra pourtant la pleine maturité avant de devenir un adepte de l'art «nouveau» mène une vie solitaire à Hagen, en Westphalie, bien que son origine et son caractère rustique l'apparentent aux peintres de la «Brücke». Paula Modersohn-Becker, qui avait subi vivement l'influence de Gauguin lors de divers séjours à Paris, cultive un talent taciturne et vigoureux à Worpswede, dans le Nord de l'Allemagne; son renom a depuis longtemps dépassé les limites d'une école régionale.

Cependant, c'est Munich qui attire le plus d'artistes. La ville n'est plus, comme au 19^{ème} siècle, la capitale de l'art; cette réputation est depuis longtemps enterrée sous la poussière des ateliers. Mais elle constitue un carrefour entre l'Est et l'Ouest, un centre de confrontations vivantes au début d'un nouveau siècle.

Pourtant, la jeune génération est plus imprégnée de tradition à Munich qu'ailleurs. Elle a comme maître des représentants de l'académisme, tels Diez et Stuck.

A la «Brücke», née essentiellement dans le bassin industriel de Saxe, Munich oppose un monde artistique beaucoup plus divers par l'origine géographique ou sociale. Seul Franz Marc est Muni-

chois; Erbslöh et Kanoldt viennent des Beaux-Arts de Karlsruhe; Gabriele Münter est née à Berlin; le Rhénan August Macke prend une part considérable dans l'élaboration de l'art nouveau à Munich. Et quel rôle décisif ne jouent pas des Russes, comme Kandinsky et Jawlensky, venus de professions tout autres?

Vent-on un symbole de cette évolution? Dès la seconde exposition en Septembre 1910 de cette «Neue Künstlervereinigung München» qui tentait une synthèse entre mondes extérieur et intérieur — au départ, sous la présidence de Kandinsky — nombreux étaient les participants français — Le Fauconnier, Picasso, Braque, Vlaminck, Rouault, Derain et Van Dongen. C'est à Munich que se rencontraient les lignes de force issues de Moscou et de Paris.

Lorsque, à la suite d'une querelle, la «Künstlervereinigung» perdit ses meilleurs éléments, l'initiative artistique passa aux rédacteurs de l'almanach «Der Blaue Reiter»; celui-ci était surtout dû à Kandinsky et Franz Marc, auxquels August Macke apporta son concours.

Cet almanach «Der Blaue Reiter», paru en 1912, présente lui aussi un aspect caractéristique — la variété de ses sujets, l'imbrication des divers arts, les relations entre musique et arts plastiques, la place faite à l'ethnographie et au folklore. En somme, une forme de propagande faite par le verbe à l'art nouveau, que la taciturne «Brücke» avait ignorée.

Tout aussi divers que les buts proposés étaient les tempéraments des artistes munichois. L'intelligence supérieure de Kandinsky, qui éloignait peu à peu la peinture de l'expression pour la mener à l'abstraction; Jawlensky, si plein de flamme, voyant dans son art «la vie des couleurs perçue par un passionné, par un amant», le mélancolique Franz Marc, dont les toiles étaient parfois dominées par l'idée, tandis que son ami August Macke s'abandonnait entièrement à une vision enivrée de beauté.

Il est rare que les artistes du «Blaue Reiter» aient mis en commun leurs sensations autant que dans les paysages de Murnau peints à partir de 1908 par Kandinsky, Jawlensky et Gabriele Münter. Ils souhaitent aller plus loin encore que les «Fauves» présentés aujourd'hui, jusqu'à l'orphisme d'un Delaunay, jusqu'à l'abstraction.

Ce qu'avait réalisé la jeune génération européenne, grâce aux pionniers que furent Van Gogh, Gauguin, Cézanne, et tout spécialement en Allemagne, Edvard Munch, on put le constater à l'exposition que le Sonderbund organisa en 1912 à Cologne. Cette manifestation eut un tel retentissement que son souvenir a, malgré la guerre, persisté jusqu'à nous.

S'il est un vœu que puisse remplir cette exposition d'aujourd'hui, au propos plus modeste, mais attendue avec impatience, me semble-t-il, des deux côtés du Rhin, c'est bien celui-ci: puisse notre génération se révéler assez mûre pour ne pas dévaluer les différences nationales en art et ne pas voir en elles un fossé qui sépare, mais plutôt les considérer comme la plus féconde des diversités.

Berlin, Novembre 1965

Leopold Reidemeister

Notes du catalogue:

Anmerkungen zum Katalog

La plupart des oeuvres figurant dans cette exposition étant célèbres, souvent exposées et reproduites, on n'a pas cru devoir alourdir inutilement ce catalogue en multipliant pour chaque tableau les références bibliographiques et les mentions d'expositions récentes.

En revanche, nous nous sommes efforcés de retrouver la trace de ces tableaux dans les Salons historiques ou dans les expositions anciennes en limitant nos recherches aux manifestations antérieures à 1920. Grâce à ces recherches, nous avons pu préciser la date d'un certain nombre de tableaux et leur rendre leur titre d'origine.

Toutes les dimensions sont indiquées en centimètres (hauteur — largeur)

Les tableaux marqués d'un * sont seulement exposés à Paris; ceux désignés par un + ne le sont qu'à Munich.

Da die meisten Werke dieser Ausstellung bekannt sind, schon oft gezeigt und reproduziert wurden, wollte man den vorliegenden Katalog nicht unnötig mit bibliographischen Angaben und der Aufzählung neuerer Ausstellungen zu jedem Bild belasten.

Wir haben uns dagegen sehr bemüht, den Spuren dieser Bilder in den historischen Salons und in den frühen Ausstellungen nachzugehen, wobei man die Untersuchungen auf die Jahre vor 1920 beschränkt hat. Als Ergebnis konnten wir nun eine ganze Reihe von Bildern genauer datieren und wieder original betiteln.

Alle Maße sind in cm angegeben, Höhe vor Breite.

Die mit * bezeichneten Bilder sind nur in Paris ausgestellt; die mit + bezeichneten dagegen nur in München.

Oeuvres exposées
Ausgestellte Werke

BRAQUE, Georges

Argenteuil 1882 – Paris 1963

Plus jeune que la plupart des autres fauves, mais très précoce, il se lie au Havre avec Dufy, qu'il retrouve avec Friesz à l'Ecole des Beaux-Arts, dans l'atelier de Bonnat. Ses premiers tableaux se ressentent de l'influence de l'impressionnisme et c'est véritablement dans l'hiver 1905–1906 qu'il se convertit au Fauvisme. En 1906, il séjourne à Anvers avec Friesz, passe l'hiver à l'Estaque et retourne dans le Midi (La Ciotat et l'Estaque) pendant l'été de 1907. Dès la fin de l'année, Braque évolue, comme ses amis, vers un art plus construit et plus austère auquel il convertit Dufy pendant un séjour à l'Estaque en 1908. C'est pour lui le début d'une démarche qui le mène vers la découverte du cubisme.

Wesentlich jünger als die meisten anderen Fauves, aber sehr frühreif, befreundet sich Braque in Le Havre mit Dufy, den er wie auch Friesz auf der Ecole des Beaux-Arts wiedertrifft. Seine frühen Bilder weisen noch den Einfluß des Impressionismus auf; zum echten Fauve wird er erst im Winter 1905/06. 1906 ist er zusammen mit Friesz in Antwerpen, verbringt den Winter in l'Estaque und kehrt im Sommer 1907 wieder in den Süden zurück. Mit dem Ende dieses Jahres gelangt er wie seine Freunde zu einer klarer gebauten und strengerer Kunst, zu der er auch Dufy während eines Aufenthaltes in l'Estaque im Jahre 1908 bekehrt. So beginnt der Weg, der Braque zur Entdeckung des Kubismus führt.

1 LE PORT D'ANVERS

Der Hafen von Antwerpen

Huile sur toile, 50 × 61, signé au revers: G. Braque, daté sur le châssis: Anvers 1906

Öl/Lwd., signiert auf der Rückseite: G. Braque, datiert auf dem Rahmen: Antwerpen 1906

Braque et Friesz, travaillant côte à côte dans un casino désaffecté d'Anvers, ont représenté à peu près les mêmes sites dans un style très voisin (cf. no. 52).

Braque und Friesz, die zusammen in einem ehemaligen Kurhaus in Antwerpen arbeiteten, haben ähnliche Landschaften in sehr verwandtem Stil dargestellt. (s. Nr. 52)

Exp./Ausst.: 1907 »Salon des Indépendants«, Paris; 1913 »Armory Show«, New York

The National Gallery of Canada, Ottawa

2 LE PORT D'ANVERS, 1906

Der Hafen von Antwerpen

Huile sur toile, 38 × 46, signé en bas, à gauche: G. Braque

Öl/Lwd., signiert unten links: G. Braque

Collection privée, Paris

3 LE PORT D'ANVERS: LE MAT, 1906

Der Hafen von Antwerpen: Der Mast

Huile sur toile, 46 × 38, signé en bas, à droite ainsi qu'au revers: Braque

Öl/Lwd., signiert unten rechts und auf der Rückseite: Braque

Berthold Glauerdt, Solingen-Ohligs

4 L'ESTAQUE, 1906

Huile sur toile, 50 × 60, signé et daté en bas vers la gauche: G. Braque 06

Öl/Lwd., signiert und datiert unten links: G. Braque 06

Ce tableau a toujours été conservé par l'artiste et a été légué, par Madame Braque, au Musée National d'Art Moderne.

Das Bild war immer im Besitze des Künstlers und wurde nach seinem Tode von Madame Braque dem Musée National d'Art Moderne vermacht.

Musée National d'Art Moderne, Paris

- 5 L'ESTAQUE, 1906
Huile sur toile, 59 × 72, signé et daté en bas, à droite: G. Braque 06
Öl/Lwd., signiert und datiert unten rechts: G. Braque 06 *Collection Aimé Maeght, France*
- 6 L'ESTAQUE, 1906
Huile sur toile, 50 × 60, signé et daté en bas, à droite: G. Braque 06
Öl/Lwd., signiert und datiert unten rechts: G. Braque 06 *Collection privée, Paris*
- 7 MARINE JAUNE ou BATEAUX DANS LA BAIE, 1906
Meeresansicht (gelb) oder Boote in der Bucht
Huile sur toile, 50 × 70, signé et daté en bas, à gauche: G. Braque 06
Öl/Lwd., signiert und datiert unten links: G. Braque 06
County Museum of Art, Los Angeles (Donation A. Litvak)
- 8 LE PORT DE L'ESTAQUE – L'EMBARCADERE
Der Hafen von L'Estage — Die Anlegestelle
Huile sur toile, 61 × 73
Öl/Lwd.
On peut dater ce tableau de 1906, par comparaison avec un tableau du Musée National d'Art Moderne de Paris, qui est très voisin et porte cette date.
Dieses Bild kann auf 1906 datiert werden, vergleicht man es mit einem ähnlichen, im Musée National d'Art Moderne ausgestellten Werk gleichen Datums.
Exp./Ausst.: 1907 »Salon des Indépendants«, Paris
Privatbesitz
- 9 LA CIOTAT, 1907
Huile sur toile, 36 × 48
Öl/Lwd.
Ce tableau a toujours été conservé par l'artiste et a été légué, par Madame Braque, au Musée National d'Art Moderne.
Dieses Bild ist immer im Besitz des Künstlers gewesen und wurde von Madame Braque dem Musée National d'Art Moderne vermacht.
Au printemps 1907, Braque se rend à nouveau au bord de la Méditerranée, à La Ciotat. Les toiles de ce séjour sont moins construites peut-être, mais plus lumineuses, plus irréalistes que les toiles de l'Estage.
Im Frühling 1907 begibt sich Braque von neuem an die Mittelmeerküste nach La Ciotat. Die Bilder dieses Aufenthaltes sind vielleicht weniger konstruiert, aber wesentlich leuchtender und weniger gegenständlich, als die aus seiner Zeit in L'Estage.
Exp./Ausst.: 1908 »Salon des Indépendants«, Paris? *Musée National d'Art Moderne, Paris*
- 10 LA FEMME AU TORSE NU ou FEMME ASSISE, 1907
Weiblicher Halbakt oder Sitzende Frau
Huile sur toile, 55 × 46, signé au dos: Braque
Öl/Lwd., signiert auf der Rückseite: Braque
Collection privée, Paris
- 11 LA CALANQUE, 1907
Die Bucht
Huile sur toile, 43 × 55, signé et daté en bas, à gauche: G. Braque 07
Öl/Lwd., signiert und datiert unten links: G. Braque 07
Exp./Ausst.: 1908 »Salon des Indépendants«, Paris? *Collection Robert Lebel, Paris*



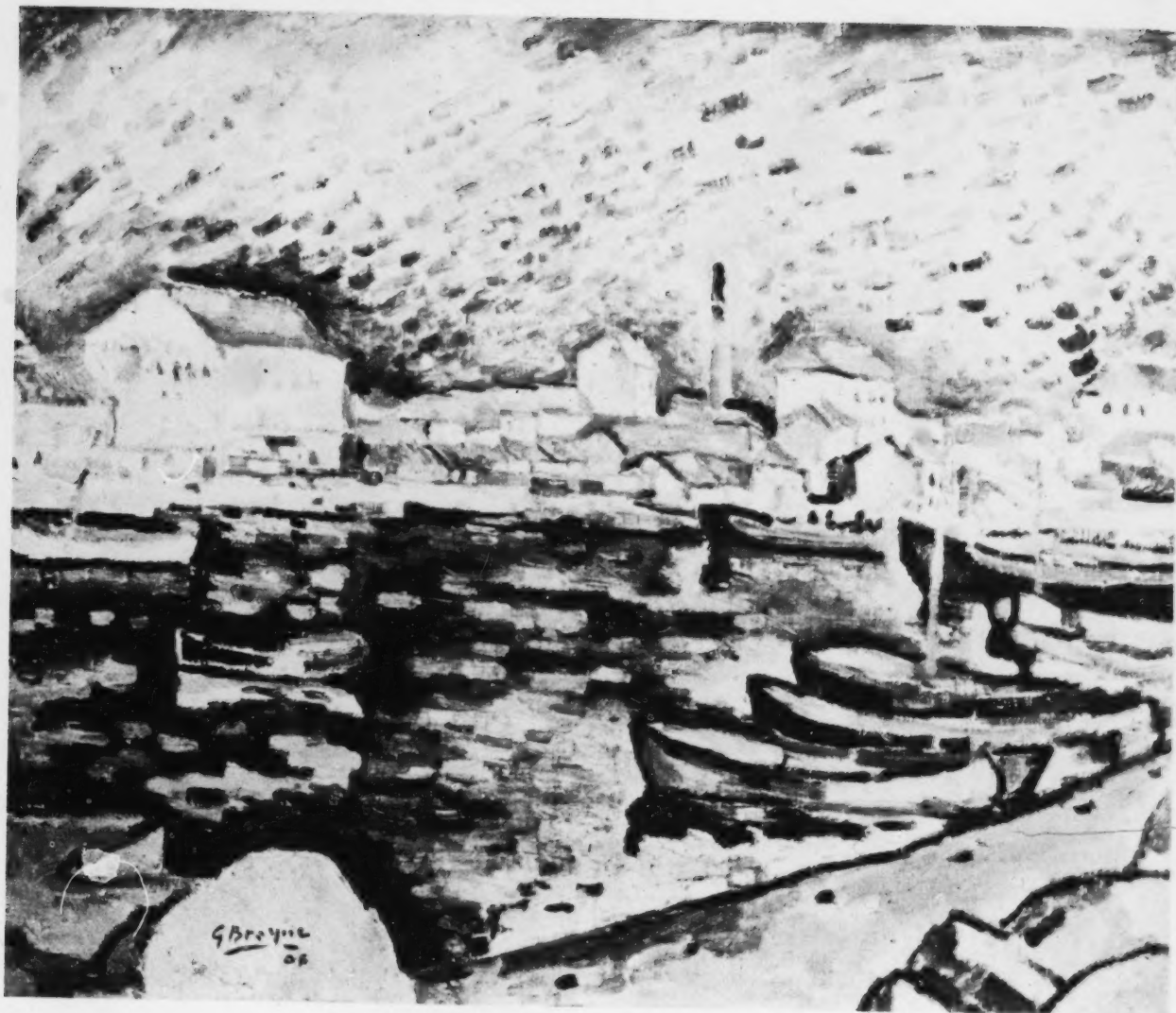
No 1



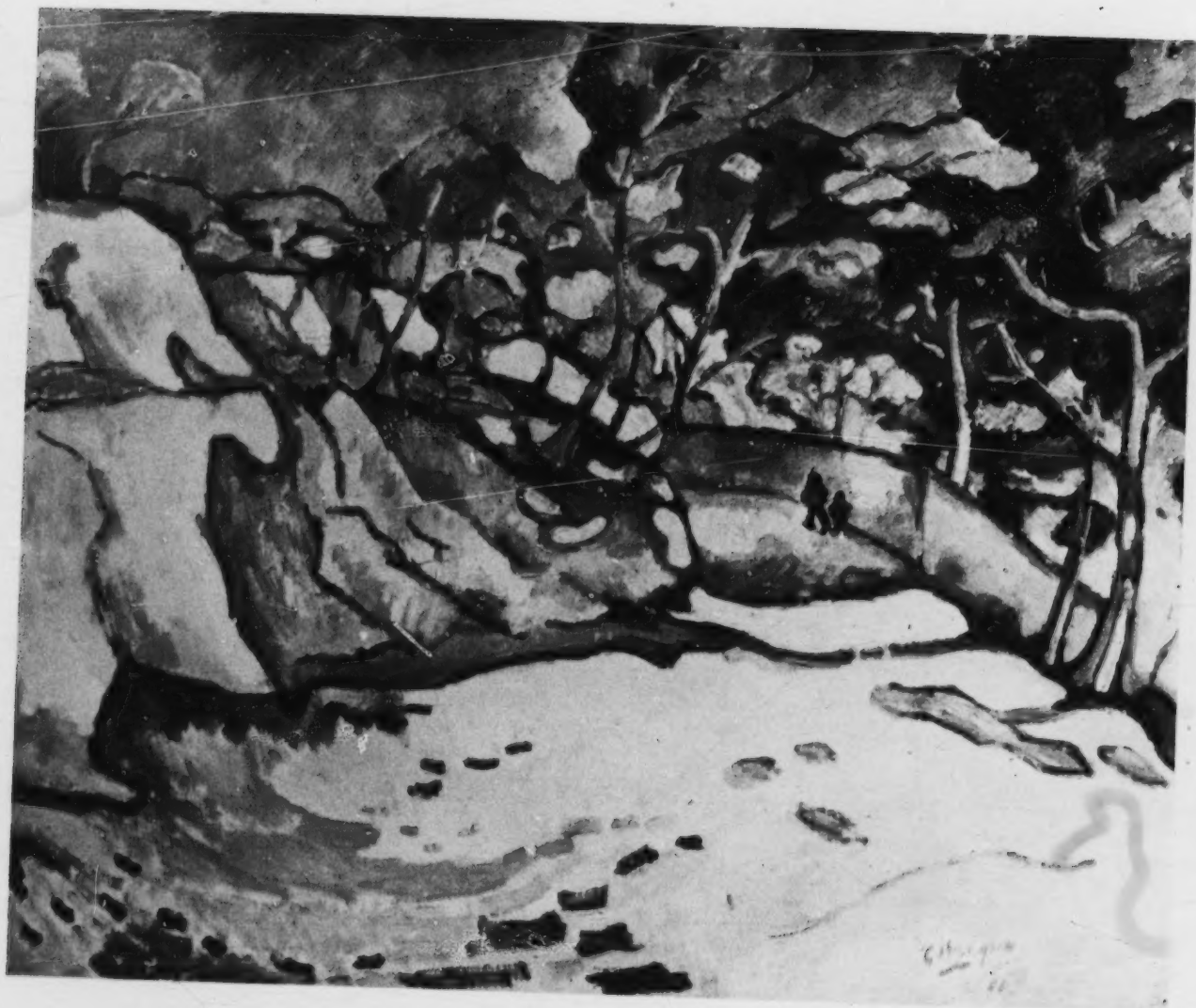
No 2



No 3



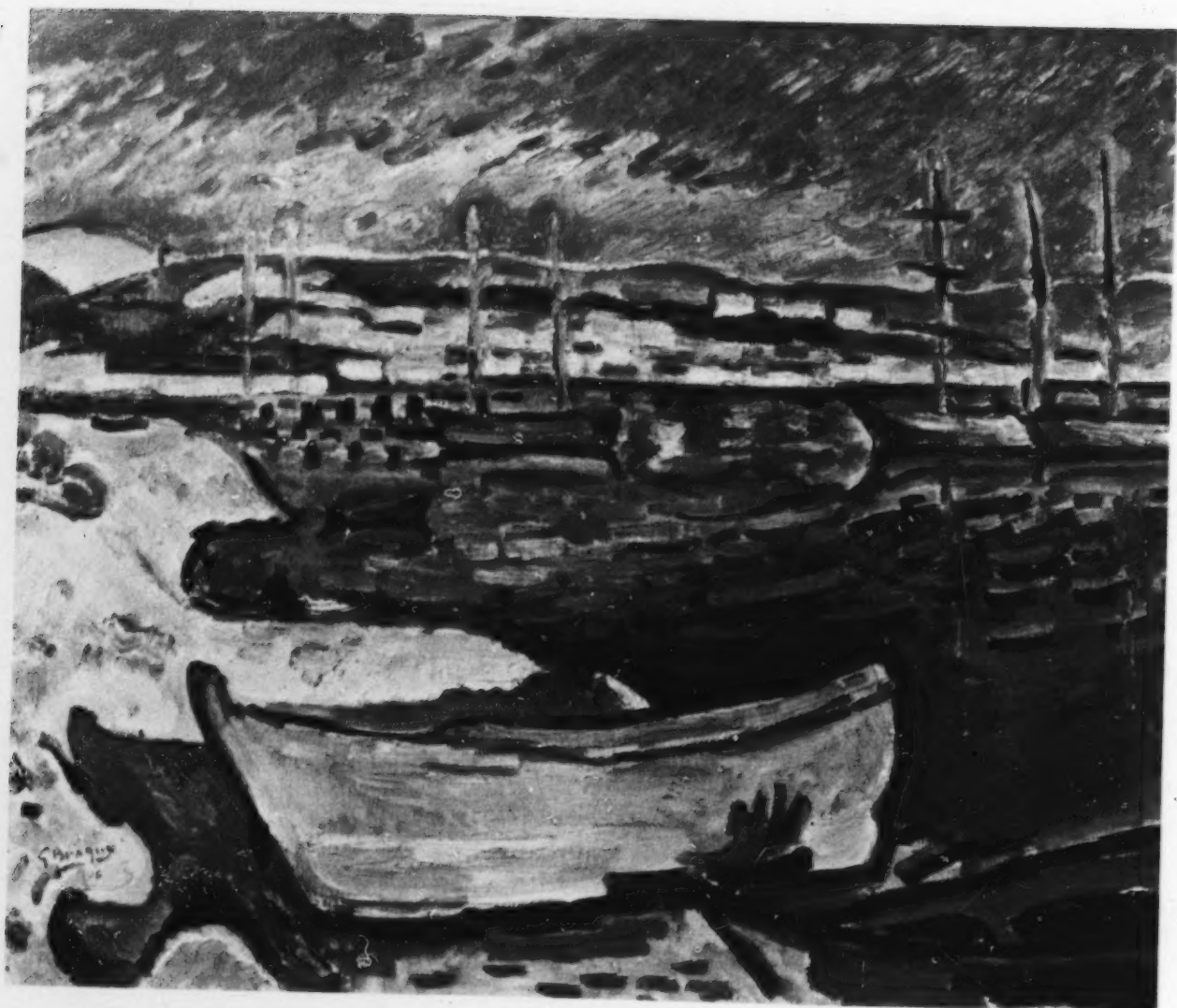
No 4



No 5



No 6



No 7



No 8



No 9



No 10



No 11

CAMOIN, Charles

Marseille 1879 – Paris 1965

Camoin entre en 1896 dans l'atelier Gustave Moreau à l'Ecole des Beaux-Arts, où il se lie avec les futurs Fauves et spécialement avec Marquet. En 1901, pendant son service militaire, il rend visite à Cézanne, à Aix, et continue les années suivantes d'échanger une importante correspondance avec le maître. Ce séjour forcé dans le Midi devait être suivi de plusieurs voyages dans les pays méditerranéens qu'il est un des premiers à fréquenter régulièrement: Naples (1904), La Corse, Collioure, Tanger (1905–1906). Il retourne au Maroc pendant l'hiver 1912–1913 avec Marquet et Matisse, mais, comme ses amis, s'est déjà, alors, écarté du Fauvisme.

Camoin tritt 1896 in das Atelier Gustave Moreau an der Ecole des Beaux-Arts ein, wo er sich mit den künftigen Fauves, insbesondere mit Marquet, befreundet. 1901 besucht er während seines Militärdienstes Cézanne in Aix und führt mit ihm in den folgenden Jahren einen wichtigen Briefwechsel. Diesem unfreiwilligen Aufenthalt als Soldat in Südfrankreich sollten mehrere Reisen in die Mittelmeerländer folgen: als einer der ersten besucht er regelmäßig Neapel (1904), Korsika, Collioure und Tanger (1905–1906). Im Winter 1912/13 kehrt er mit Marquet und Matisse nach Marokko zurück, hat sich jedoch schon zu diesem Zeitpunkt, wie auch seine Freunde, vom Fauvismus entfernt.

12 JEUNE NAPOLITAINE, 1904

Junge Neapolitanerin

Huile sur toile, 100 × 80, signé en bas, à droite: Ch. Camoin
Ol/Lwd., signiert unten rechts: Ch. Camoin

Collection Oscar Ghez, Genève

13 LE MOULIN ROUGE, 1904

Huile sur toile, 65 × 81, signé en bas, à droite: Ch. Camoin
Ol/Lwd., signiert unten rechts: Ch. Camoin

Exp./Ausst.: 1913 »Armory Show«, New York?

Musée de Menton (Donation Wakefield-Mori)

14 PORTRAIT DE MARQUET, vers 1905

Bildnis Marquet, um 1905

Huile sur toile, 92 × 73, signé en bas, à gauche: Ch. Camoin
Ol/Lwd., signiert unten links: Camoin

Camoin et Marquet étaient liés depuis leur séjour dans l'atelier Gustave Moreau. Ce beau portrait qui n'est pas sans rappeler certaines oeuvres de Marquet à la même époque, se ressent aussi de l'influence de Cézanne à qui Camoin avait rendu visite à Aix en 1901.

Camoin und Marquet waren seit ihrem Aufenthalt im Atelier Gustave Moreau's befreundet. Dieses schöne Porträt erinnert in gewisser Weise an einige Werke Marquets aus der gleichen Zeit, zeigt jedoch auch den Einfluß Cézannes, den Camoin 1901 in Aix besucht hatte.

Musée National d'Art Moderne, Paris (Don de Madame Marquet, 1948)

15 LA PETITE LINA, 1906/07

Die kleine Lina

Huile sur toile, 66 × 55, signé en bas, à gauche: Camoin
Öl/Lwd., signiert unten links: Camoin

Exp./Ausst.: 1907 »Salon d'Automne«, Paris

Musée des Beaux-Arts, Marseille

CHABAUD, Auguste

Nîmes 1882 — Graveson (Bouches du Rhône) 1955

Après un passage à l'Académie Julian, il découvre l'oeuvre des Fauves en 1905. Les tableaux de cette époque en sont fortement marqués et pendant quelques années, il fréquente les autres membres du groupe et se mêle à la vie artistique parisienne. Cependant, contre l'usage, ce personnage sauvage prend soin de préfacer lui-même le catalogue de son exposition chez Bernheim-Jeune en 1912. Puis il rentre, après quelques voyages, dans sa famille, près d'Avignon, où il poursuit une existence solitaire partagée entre la peinture et la rédaction de poèmes et de romans.

Nach einem kurzen Aufenthalt an der Akademie Julian entdeckt Chabaud im Jahr 1909 das Werk der Fauves. Seine Bilder jener Zeit sind hiervon stark geprägt. Einige Jahre verkehrt er mit den Fauves und nimmt am künstlerischen Leben in Paris teil. Gegen die damalige Gewohnheit schreibt der scheue Künstler selbst das Vorwort zum Katalog seiner Ausstellung bei Bernheim-Jeune im Jahre 1912. Nach mehreren Reisen bleibt er bei seiner Familie in der Nähe von Avignon, wo er ein zurückgezogenes Leben führt und sich der Malerei und Schriftstellerei widmet.

16 LE MOULIN DE LA GALETTE, vers 1907

Huile sur bois, 82 × 60, signé en bas, à droite: A. Chabaud
Öl, signiert unten rechts: A. Chabaud

Musée National d'Art Moderne, Paris

17 AU SALON, vers 1907
IM SALON, um 1907

Huile sur isorel, 108 × 76, signé en bas, à droite: A. Chabaud
Öl/Holzfaserplatte, signiert unten rechts: A. Chabaud

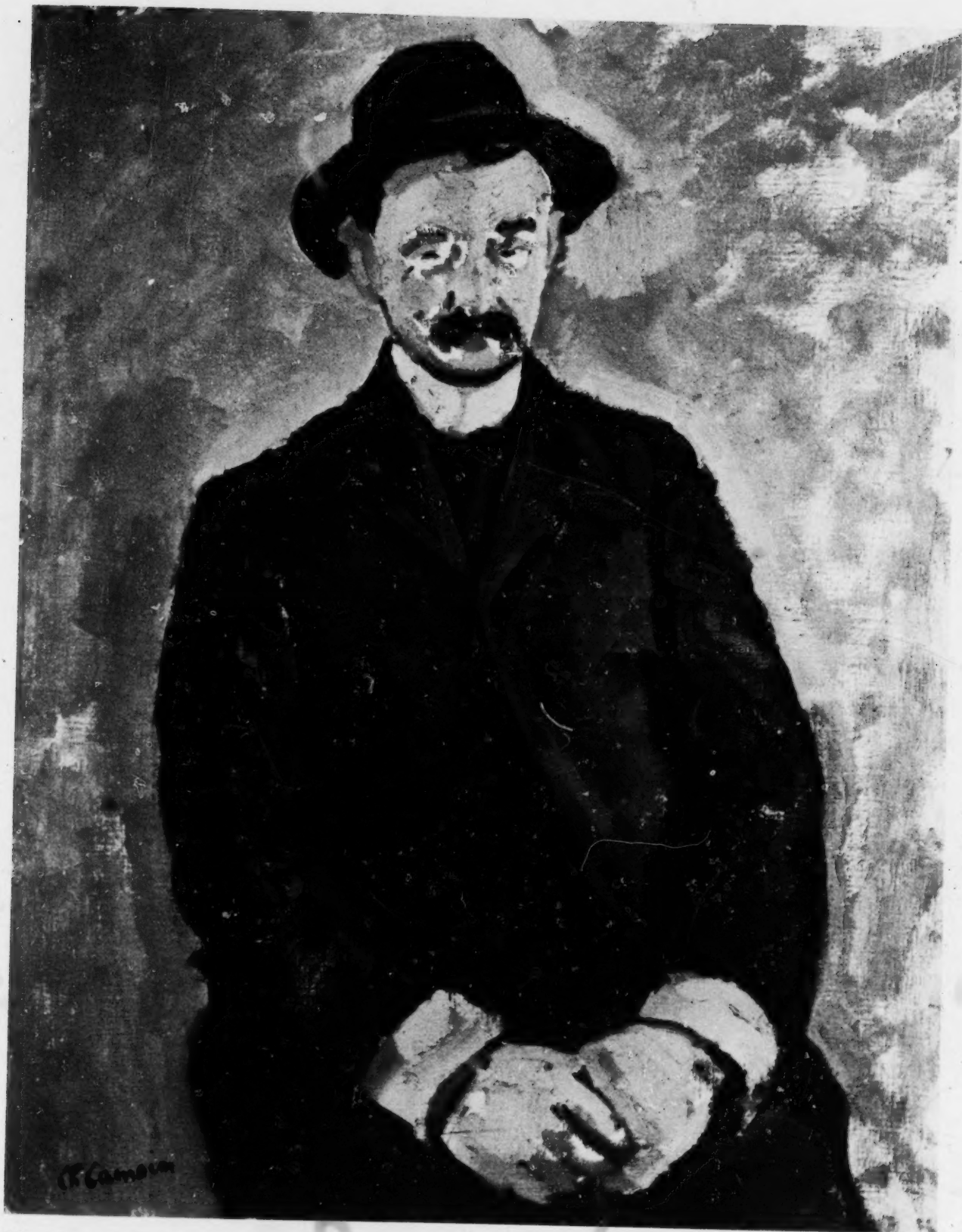
Collection Oscar Ghez, Genève



No 12

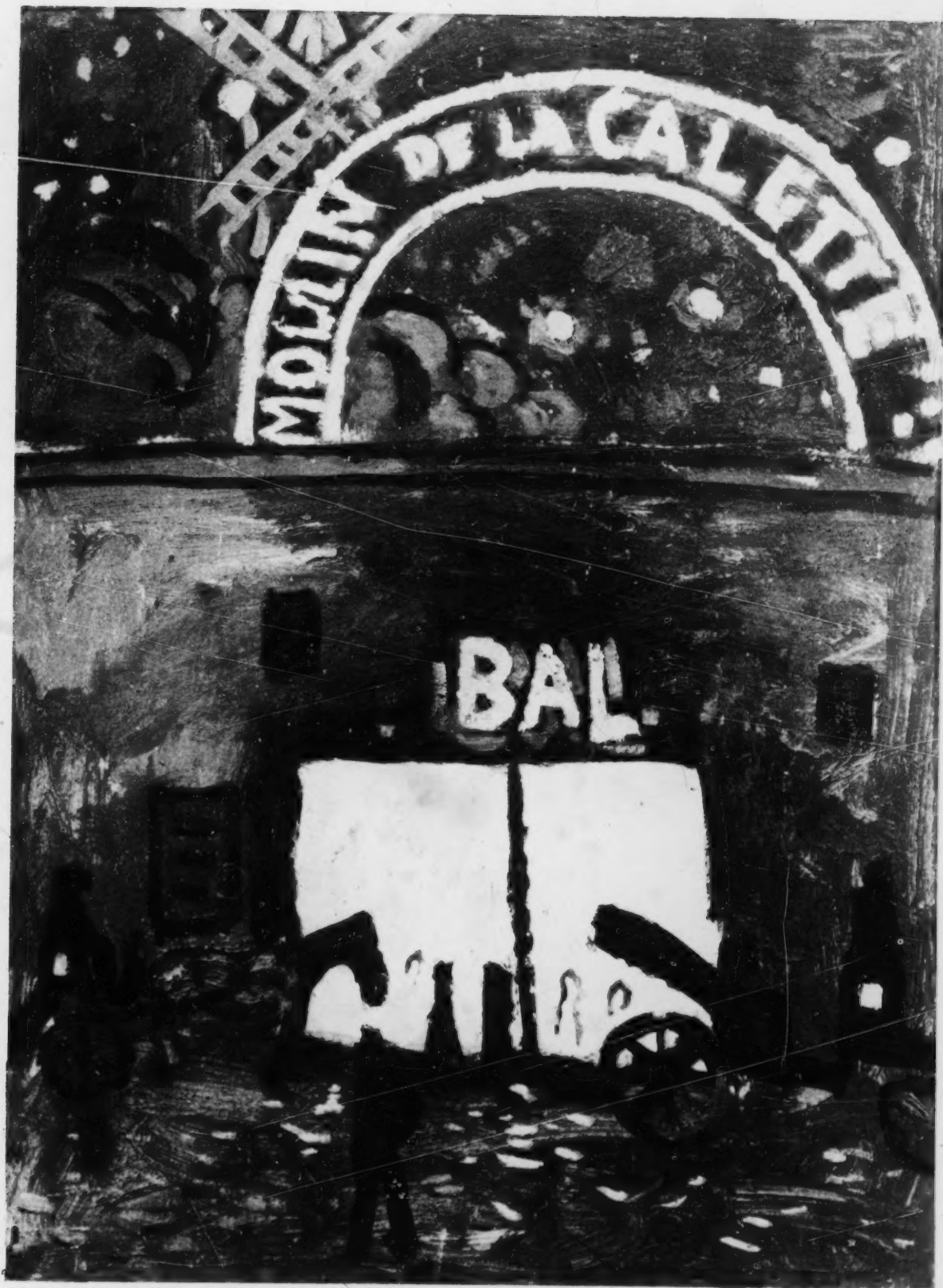


No 13

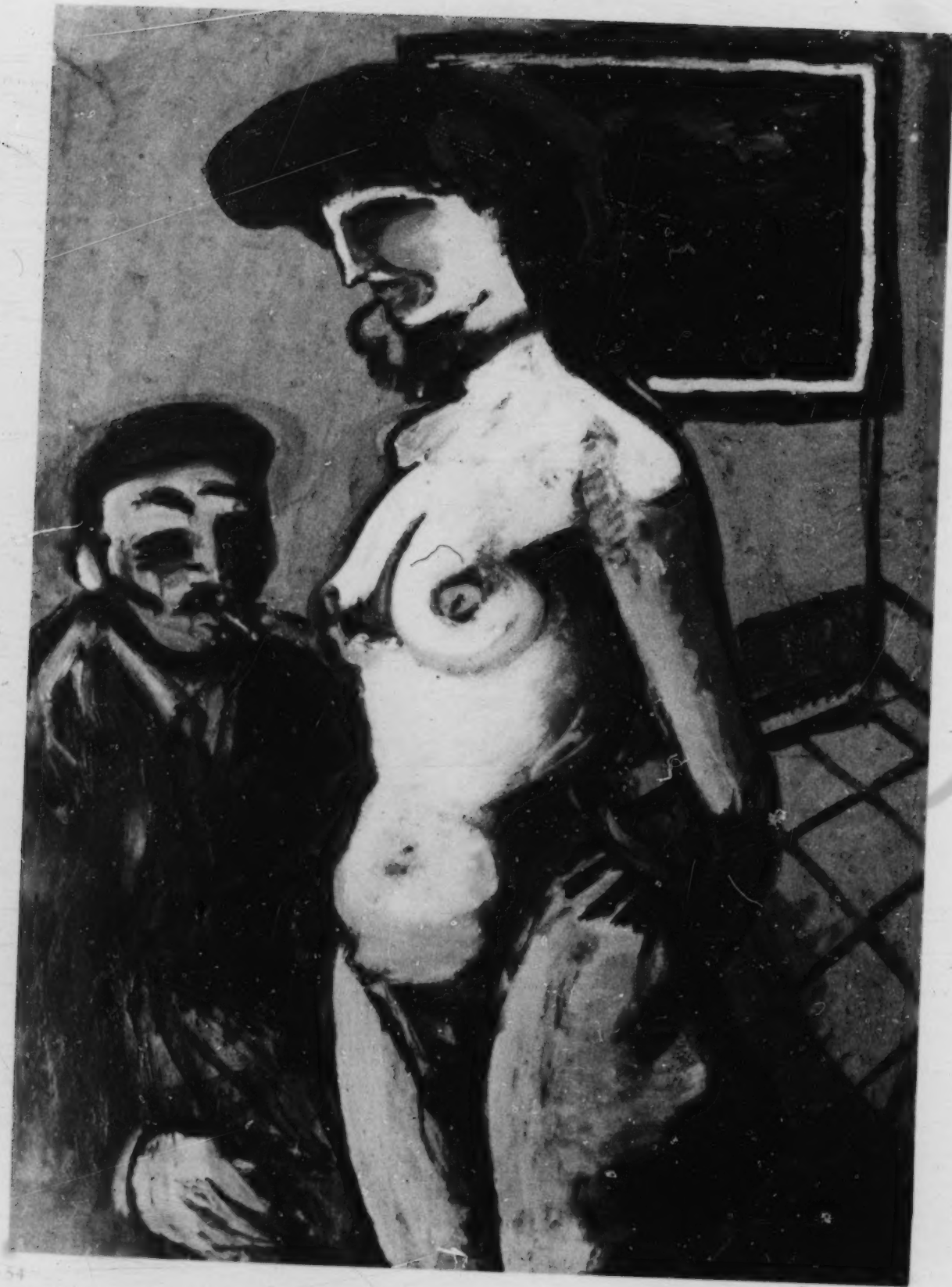


No 14





No 16



DERAIN, André

Chatou 1880 – Chambourcy 1954

Derain a reçu ses premières leçons de peinture d'un peintre de Chatou nommé Jacomin. Il travaille à l'Académie Carrière où il fait la connaissance de Matisse, 1898–1899, donc avant d'avoir rencontré Vlaminck, contrairement à ce qui est dit habituellement. Ce n'est en effet qu'en 1900 que les deux peintres de Chatou lient connaissance et que débute une amitié longue et orageuse, (cette rectification importante est due à Ch. Chassé, *Les Fauves et leur temps*, Paris, 1965, pp 127–128). Comme Vlaminck, Derain est vivement impressionné par l'exposition Van Gogh, chez Bernheim-Jeune en mars 1901, où dominaient les œuvres de l'époque d'Arles. En fait, jusqu'en 1904, sa production est difficile à saisir et est marquée par des influences contradictoires, en particulier celle de Gauguin et celle du néo-impressionnisme dont il pratique, un temps, comme la plupart de ses contemporains, la stricte discipline. En février 1905, Ambroise Vollard le prend sous contrat. Pendant l'été, il rejoint à Collioure Matisse qui s'y trouvait depuis plusieurs mois, puis, après le Salon d'Automne, se rend à Londres, une première fois à la fin de 1905, et une deuxième fois au printemps de 1906. En 1907, Derain noue des relations avec D. H. Kahnweiler et se lie avec les artistes de cette galerie: Picasso, Braque, ainsi qu'avec Van Dongen. Désormais, l'œuvre de Derain, marquée par Cézanne et par ses amis cubistes, échappe peu à peu au fauvisme.

Seinen ersten Malunterricht erhält Derain von Jacomin, einem Maler aus Chatou. An der Akademie Carrière lernt er 1898/99 Matisse kennen, also noch bevor er, wie allgemein angenommen, mit Vlaminck bekannt wird. Tatsächlich lernen sich die beiden Maler aus Chatou erst im Jahre 1900 kennen und beginnen eine lange und stürmische Freundschaft. (Diese wichtige Richtigstellung ist Ch. Chassé zu verdanken, vgl. »Les Fauves et leur Temps«, Paris 1965, S. 127–128.) Wie Vlaminck ist auch Derain von der Van-Gogh-Ausstellung bei Bernheim-Jeune im März 1901, wo vor allem die Bilder aus Arles zu sehen waren, tief beeindruckt. Seine Arbeiten bis 1904 sind schwer zu erfassen und weisen gegensätzliche Einflüsse auf, besonders den von Gauguin und den des Neoimpressionismus, dessen strengen Regeln er sich – wie die meisten seiner Zeitgenossen – eine Zeitlang unterwirft. Im Februar 1905 nimmt ihn Ambroise Vollard unter Vertrag. Während des Sommers trifft er in Collioure wieder mit Matisse zusammen, der sich dort schon seit mehreren Monaten aufhält. Ende 1905, nach dem Salon d'Automne, geht er zum erstenmal nach London, zum zweitenmal im darauffolgenden Frühjahr. Im Jahr 1907 nimmt Derain mit Kahnweiler Beziehungen auf und befreundet sich mit den Künstlern dieser Galerie: Picasso, Braque und Van Dongen. Von dieser Zeit an entfernt sich Derains Werk, von Cézanne und den befreundeten Kubisten geprägt, mehr und mehr vom Fauvismus.

18 INTERIEUR ou LA CHAMBRE A COUCHER

Interieur oder Das Schlafzimmer

Huile sur toile, 33 × 40, signé en bas, à droite: a. derain

Ö/Lwd., signiert unten rechts: a. derain

Placé par Denys Sutton vers 1900–1901

Von Denys Sutton auf 1900 – 1901 datiert

Gérald S. Corcoran, Lefevre Gallery, London

19 NATURE MORTE, 1904

Stilleben

Huile sur toile, 115 × 164, signé et daté en bas, à droite: a. derain, 1904
Öl/Lwd., signiert und datiert unten rechts: a. derain, 1904

Cette magnifique nature morte est un des rares jalons qui permettent de saisir l'oeuvre de Derain juste avant sa période fauve, alors qu'il subit l'influence de Gauguin. Les contrastes sont obtenus par un violent éclairage horizontal.

Das herrliche Stilleben gehört zu den wenigen Arbeiten, die Derains damals von Gauguin beeinflusstes Werk unmittelbar vor seiner fauvistischen Periode kennzeichnen. Die Kontraste werden durch eine starke horizontale Lichtgebung hervorgehoben.

Collection privée, Paris

20 AUTOPORTRAIT, 1904

Selbstbildnis

Huile sur toile, 34 × 24
Öl/Lwd.

Derain est un des rares artistes fauves à s'être souvent représenté. Cet autoportrait, un des plus anciens, n'est pas éloigné du portrait exécuté par Matisse à Collioure en 1905 (Tate Gallery, Londres).

Derain ist einer der wenigen Fauves, die sich mehrere Male selbst porträtiert haben. Dieses Bild, eines der ersten, ist dem von Matisse 1905 in Collioure gemalten sehr ähnlich. (Tate Gallery, London)

Collection Mme Alice Derain, Chambourcy

21 LE VIEIL ARBRE, 1904/05

Der alte Baum

Huile sur toile, 41 × 33, signé de biais dans l'angle inférieur gauche: derain
Öl/Lwd., in die innere linke Ecke schräg signiert: derain

Exp./Ausst.: 1905 »Salon des Indépendants«, Paris

Musée National d'Art Moderne, Paris

22 LA SEINE AU PECQ, vers 1905

Die Seine bei Le Pecq, um 1905

Huile sur toile, 95 × 85, signé en bas, à gauche: a. derain
Öl/Lwd., signiert unten links: a. derain

Musée National d'Art Moderne, Paris (Donation Wakefield-Mori, 1960)

23 COLLIOURE, 1905

Huile sur toile, 45 × 37, signé en bas, à droite: a. derain
Öl/Lwd., signiert unten rechts: a. derain

Collection Georges Daelemans, Bruxelles

- 24 **BARQUES AMARREES, 1905**
Boote vor Anker
Huile sur toile, 38 × 46, signé en bas, à gauche: a. derain
Öl/Lwd., signiert unten links: a. derain
Collection Mme Sylvie Maignan, Bruxelles
- 25 **WESTMINSTER, 1905**
Huile sur toile, 81 × 100, signé en bas, à gauche: derain
Öl/Lwd., signiert unten links: derain
Exp./Ausst.: 1906 »Salon d'Automne«, Paris
Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez
- 26 **EFFETS DE SOLEIL SUR L'EAU, 1905**
Sonnenreflexe auf dem Wasser
Huile sur toile, 80 × 99, signé en bas, à gauche: andré derain
Öl/Lwd., signiert unten links: andré derain
Planche en couleurs / Farbtafel
C'est vraisemblablement du premier séjour de Derain à Londres, à l'automne de 1905, que datent les vues les plus irréalistes de la Tamise, marquées par l'influence de Turner.
Entstanden wahrscheinlich während seines ersten London-Aufenthaltes im Herbst 1905. In dieser Zeit malt er unter Turners Einfluß jene sich stark vom Gegenstand entfernenden Themse-Bilder.
Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez
- 27 **PAYSAGE AU BORD DE LA MER, 1905/06**
Küstenlandschaft
Huile sur toile, 53 × 63, signé en bas, à gauche: derain
Öl/Lwd., signiert unten links: derain
The National Gallery of Canada, Ottawa
- 28 **LE BALCON, vers 1906**
Der Balkon, um 1906
Huile sur toile, 40 × 33, signé en bas, à gauche: a. derain
Öl/Lwd., signiert unten links: a. derain
Privatsammlung L. K.
- 29 **PONT SUR LA TAMISE, 1906**
Themsebrücke
Huile sur toile, 80 × 99, signé en bas, à gauche: derain
Öl/Lwd., signiert unten links: derain
Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez
- 30 **PAYSAGE PROVENÇAL, 1906**
Provençalische Landschaft
Huile sur toile, 73 × 93, signé et daté en bas, à droite: a. derain, 1906
Öl/Lwd., signiert und datiert unten rechts: a. derain, 1906
Collection privée, Paris

- 31 DANSEUSES, vers 1906/07
Tänzerinnen, um 1906/07

Huile sur toile, 49 × 44, cachet de l'atelier en bas, à droite
Öl/Lwd., Ateliersiegel unten rechts
Exp./Ausst.: 1907 »Salon des Indépendants«, Paris

Collection Robert Lebel, Paris

- 32 TROIS PERSONNAGES ASSIS SUR L'HERBE ou PERSONNAGES DANS
UN PRE, vers 1906/07

Drei Personen im Gras sitzend oder Personen auf einer Wiese

Huile sur toile, 38 × 55, signé en bas, à droite: a. derain
Öl/Lwd., signiert unten rechts: a. derain

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (Legs Girardin)

- 33 VUE DE CASSIS, 1907
Ansicht von Cassis

Huile sur toile, 54 × 65
Öl/Lwd.

Collection Augustin Terrin, Marseille

- 34 ALICE A LA ROBE VERTE, 1907
Alice im grünen Kleid

Huile sur toile, 73 × 60, signé en bas, à droite: a. derain
Öl/Lwd., signiert unten rechts: a. derain

The Museum of Modern Art, New York (Collection Shealer)



No 18



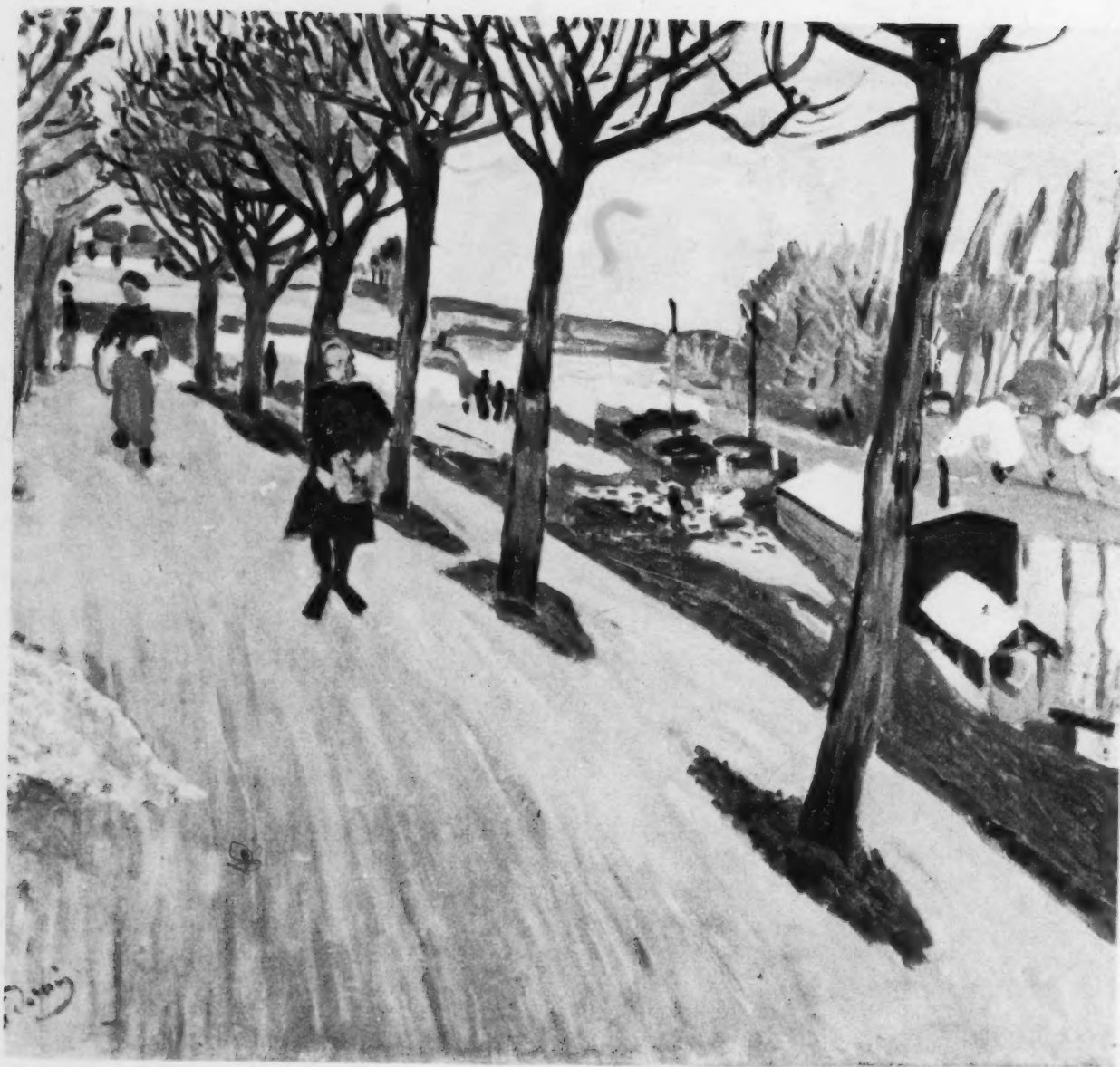
No 19



No 20



No 21



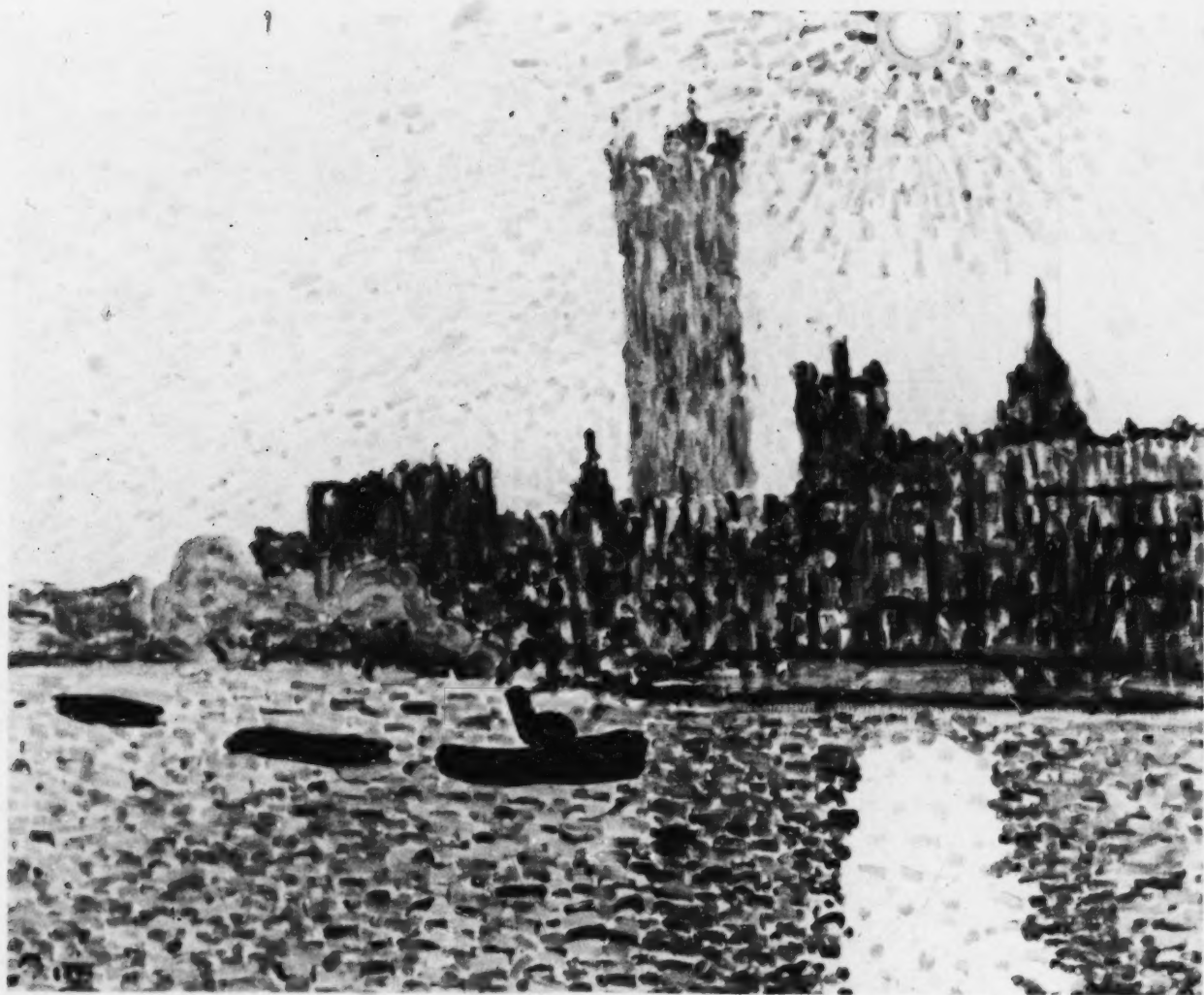
No 22



No 23



No 24



No 25



No 26



No 27



No 28



No 29



No 30



No 31



No 32



No 33



No 34

DUFY, Raoul

Le Havre 1877 – Forcalquier 1953

Chez son premier maître au Havre, le peintre Lhuillier, il rencontre Braque et Friesz et découvre l'oeuvre de Boudin au musée de la ville. Il retrouve Friesz dans l'atelier Bonnat à l'Ecole des Beaux-Arts à Paris en 1900, mais, si ce n'est une solide formation technique, ne retire rien de ce passage chez le maître de la peinture académique. Son art est alors fortement marqué par l'impressionnisme. Voisin de Berthe Weill, rue Victor Massé, il retrouve chez elle Matisse et Marquet. Cependant, il reste fidèle à une peinture plus proche de celle de Pissarro que des premières audaces de Matisse. Comme il l'a raconté lui-même, c'est la vue des oeuvres de Matisse au Salon des Indépendants de 1905 qui devait le rallier au Fauvisme. Cependant, comme Marquet, il choisit de préférence des sujets aux couleurs naturellement vives (fleurs, drapeaux, affiches), à la différence d'un Vlaminck ou d'un Derain qui préfèrent montrer au paroxysme des couleurs naturellement pâles. En 1906, il travaille avec Marquet et Friesz en Normandie, et peu à peu adopte des couleurs plus violentes, des compositions plus libres, plus mouvementées. En 1908, pendant un séjour à La Ciotat en compagnie de Braque, Dufy change complètement sa manière et se rallie au pré-cubisme. Cette période d'activité commune devait être de courte durée et, tout en restant fidèle à une stylisation austère pendant quelques années, Dufy ne participe pas au cubisme. Pendant l'hiver 1908–1909, il se rend à Munich avec Friesz.

Dufy lernt bei seinem Lehrer in Le Havre, dem Maler Lhuillier, Braque und Friesz kennen. Im dortigen Stadtmuseum entdeckt er das Werk Boudins. Im Jahre 1900 trifft er Friesz im Atelier Bonnat an der Ecole des Beaux-Arts in Paris wieder, aber außer einer soliden technischen Ausbildung trägt ihm dieser Aufenthalt bei dem Meister der akademischen Malerei nichts ein. Seine Kunst wird in dieser Zeit stark vom Impressionismus beeinflusst. Als Nachbar von Berthe Weill in der Rue Victor Massé begegnet er bei ihr Matisse und Marquet. Er bleibt jedoch bei seiner Malerei, die Pissarro nähersteht als den kühnen Frühwerken eines Matisse. Nach seinen eigenen Worten bringen ihn erst Matisses Werke im Salon des Indépendants von 1905 dem Fauvismus näher. Doch wählt er, wie Marquet, mit Vorliebe Gegenstände mit von Natur aus lebhaften Farben (Blumen, Fahnen, Plakate) ganz im Gegensatz zu Vlaminck, oder Derain, die in extremem Maße von Natur aus blasse Farben bevorzugen. 1906 arbeitet er zusammen mit Marquet und Friesz in der Normandie, und nach und nach werden seine Farben kräftiger, seine Kompositionen freier und bewegter. 1908 ändert Dufy während eines Aufenthaltes mit Braque in La Ciotat seinen Stil völlig und schließt sich dem Präkubismus an. Diese gemeinsame Schaffensperiode ist jedoch nur von kurzer Dauer, und so gehört Dufy nicht zum Kubismus, wenngleich er auch für mehrere Jahre einer strengen Stilisierung verpflichtet blieb. Im Winter 1908/09 geht er zusammen mit Friesz nach München.

35 YACHT PAVOISE, 1904

Jacht im Flaggenschmuck

Huile sur toile, 68 × 80,5, signé en bas, à gauche: Raoul Dufy

Öl/Lwd., signiert unten links: Raoul Dufy

Exp./Ausst.: 1905 »Salon des Indépendants«, Paris

Nouveau Musée des Beaux-Arts, Le Havre

- 36 **PORT DU HAVRE, 1906**
Hafen von Le Havre
Huile sur toile, 60 × 73, signé et daté dans l'angle inférieur droit: Raoul Dufy 06
Öl/Lwd., signiert und datiert in der rechten Ecke: Raoul Dufy 06
Exp./Ausst.: 1907 »Salon des Indépendants«, Paris
Musée des Beaux-Arts, Nantes
- 37 **RUE PAVOISEE AU HAVRE, 1906**
Beflaggte Straße in Le Havre
Huile sur toile, 81 × 65, signé et daté en bas, à droite: Raoul Dufy, 1906
Öl/Lwd., signiert und datiert unten rechts: Raoul Dufy, 1906
Exp./Ausst.: 1906 »Salon d'Automne«, Paris
Musée National d'Art Moderne, Paris (Legs de Madame Dufy 1963)
- 38 **RUE PAVOISEE, 1906**
Beflaggte Straße
Huile sur toile, 46 × 38, signé en bas, à gauche: Raoul Dufy
Öl/Lwd., signiert unten links: Raoul Dufy
Exp./Ausst.: 1906 »Salon d'Automne«, Paris
Collection M. Alphonse Bellier, Paris
- 39 **LE PORT DU HAVRE, vers 1906**
Der Hafen von Le Havre, um 1906
Huile sur toile, 81 × 65,5, signé en bas, à droite: Raoul Dufy
Öl/Lwd., signiert unten rechts: Raoul Dufy
Exp./Ausst.: 1907 »Salon des Indépendants«, Paris
von der Heydt-Museum der Stadt Wuppertal
- 40 **BATEAU PAVOISE, vers 1906** *
Geflaggtes Boot, um 1906
Huile sur toile, 54 × 65, signé en bas, à droite: Raoul Dufy
Öl/Lwd., signiert unten rechts: Raoul Dufy
Musée des Beaux-Arts, Lyon
- 41 **LES AFFICHES A TROUVILLE, 1906**
Plakate in Trouville
Huile sur toile, 65 × 88, signé en bas, à droite: Raoul Dufy
Öl/Lwd., signiert unten rechts: Raoul Dufy
Exp./Ausst.: 1906 »Salon d'Automne«, Paris?
Musée National d'Art Moderne, Paris
- 42 **BAINS MARIE CHRISTINE AU HAVRE, 1906**
Das Bad Marie-Christine in Le Havre
Huile sur toile, 65 × 81, signé et daté en bas, à droite: Raoul Dufy 1906
Öl/Lwd., signiert und datiert unten rechts: Raoul Dufy 1906
Collection M. Alphonse Bellier, Paris

43 JEANNE DANS LES FLEURS, vers 1907

Jeanne in den Blumen, um 1907

Huile sur toile, 90 × 77, signé au centre vers la droite: Raoul Dufy
Öl/Lwd., signiert rechts in der Mitte: Raoul Dufy

Cet admirable tableau, assez insolite dans l'oeuvre de Dufy – il en existe toutefois une autre version sans personnage – trahit une forte influence de Matisse dans le contraste des couleurs, la schématisation du dessin, le contrepoint des plans. Il ne saurait être antérieur au moment où ces éléments vont s'affirmer dans l'oeuvre de Matisse, c'est à dire 1907–1908.

Das schöne, innerhalb Dufys Werk recht ungewöhnliche Bild – es gibt noch eine andere Fassung, auf der die Person weggelassen wurde – zeigt den starken Einfluß Matisse's, was den Farbkontrast, die Auffassung der Zeichnung und das Verhältnis von Vordergrund und Hintergrund betrifft. Es kann nur zwischen 1907 und 1908 entstanden sein, da gerade in dieser Zeit in Matisse's Werk diese Elemente auftreten.

Nouveau Musée des Beaux-Arts, Le Havre (Legs.de Madame Dufy, 1962)

44 PECHEURS A L'OMBRELLE ROUGE DEVANT SAINTE-ADRESSE, 1907

Angler mit rotem Sonnenschirm vor Sainte-Adresse

Huile sur toile, 54 × 65, signé en bas, à droite: Raoul Dufy
Öl/Lwd., signiert unten rechts: Raoul Dufy

Collection particulière, Paris

45 PECHEURS A LA LIGNE, vers 1908

Angler, um 1908

Huile sur toile, 54,3 × 65,1, signé en bas, à droite: R. Dufy
Öl/Lwd., signiert unten rechts: R. Dufy

The Museum of Modern Art, New York (Donation of Mr. & Mrs. Charles Zadok)

46 LA DAME EN ROSE

Die Dame in Rosa

Huile sur toile, 81 × 65, cachet de l'atelier au revers
Öl/Lwd., Ateliersiegel auf der Rückseite

Bien qu'il soit le plus achevé de la série, ce portrait de Madame Dufy, si fortement marqué par l'influence de Gauguin et de Van Gogh, est vraisemblablement le plus ancien et peut se situer en 1907–1908.

La deuxième version, exposée sous le numéro suivant, ainsi qu'une troisième datée de 1912 (rep. in. Ch. Zervos, »Dufy«, Paris, 1928, pl. 15) relèvent d'un esprit expressionniste qui n'est pas sans rappeler les recherches des peintres de la Brücke. Ces trois tableaux montrent une progression dans la stylisation des volumes très voisine de celle qu'on observe dans les dessins de la même époque représentant une baigneuse dans une position analogue. Cette deuxième version est donc à placer vers 1909/10.

Obwohl das von Gauguin und Van Gogh stark beeinflusste Porträt der Madame Dufy das am stärksten ausgearbeitete dieser Reihe ist, scheint es das erste zu sein und kann auf 1907 – 1908 datiert werden. Die unter der folgenden Nummer ausgestellte zweite Fassung, sowie eine dritte

aus dem Jahre 1912 weisen expressionistischen Charakter auf, der in gewisser Weise an die Ziele der Maler der Brücke erinnert. Die drei Bilder zeigen eine ähnliche Weiterentwicklung der Stilisierung des Körperlichen wie die Zeichnungen aus der selben Zeit, die eine Badende in gleicher Haltung darstellen. Diese zweite Fassung muß deshalb auf 1909/10 datiert werden.

Musée National d'Art Moderne, Paris (Legs de Madame Dufy, 1962)

47 LA DAME EN ROSE, 1909/10

Die Dame in Rosa

Pour la date de ce tableau, voir le numéro précédent
Bezüglich des Datums dieses Bildes s. Nr. 46

Huile sur papier marouflé, 105 × 80

Öl/Papier/Leinwand

Musée National d'Art Moderne, Paris

48 L'APERITIF ou LE CAFE A L'ESTAQUE, 1908 (Esquisse)
Der Aperitif oder Das Café in l'Etaque (Entwurf)

Huile sur toile, 45 × 55, signé et daté en bas, à droite: R. Dufy 1908
Öl/Lwd., signiert und datiert unten rechts: R. Dufy 1908

Musée National d'Art Moderne, Paris (Legs de Madame Dufy, 1962)

49 L'APERITIF, 1908

Der Aperitif

Huile sur toile, 59 × 72, signé en bas, à droite: R. Dufy
Öl/Lwd., signiert unten rechts: R. Dufy

Ce tableau, dont l'esquisse, datée de 1908, est exposée sous le numéro précédent, est une des toiles les plus violemment expressionnistes de l'oeuvre de Dufy. S'il a bien été peint à l'Etaque — mais cette localisation n'est fondée que sur une tradition récente — il faut sans doute le placer au début du séjour de Dufy dans le Midi, avant que l'influence de Braque ne l'entraîne vers une voie plus austère.

Das Bild — dessen Entwurf unter der vorhergehenden Nummer ausgestellt ist — ist eines der Werke Dufys, die am stärksten expressionistischen Charakter zeigen. Obwohl es in L'Etaque gemalt wurde — zu dieser Lokalisierung ist man erst in jüngster Zeit gelangt —, ist es zweifellos zu Beginn seines Aufenthaltes in Südfrankreich entstanden, bevor der Einfluß Braques seinen Stil in strengere Bahnen lenkt.

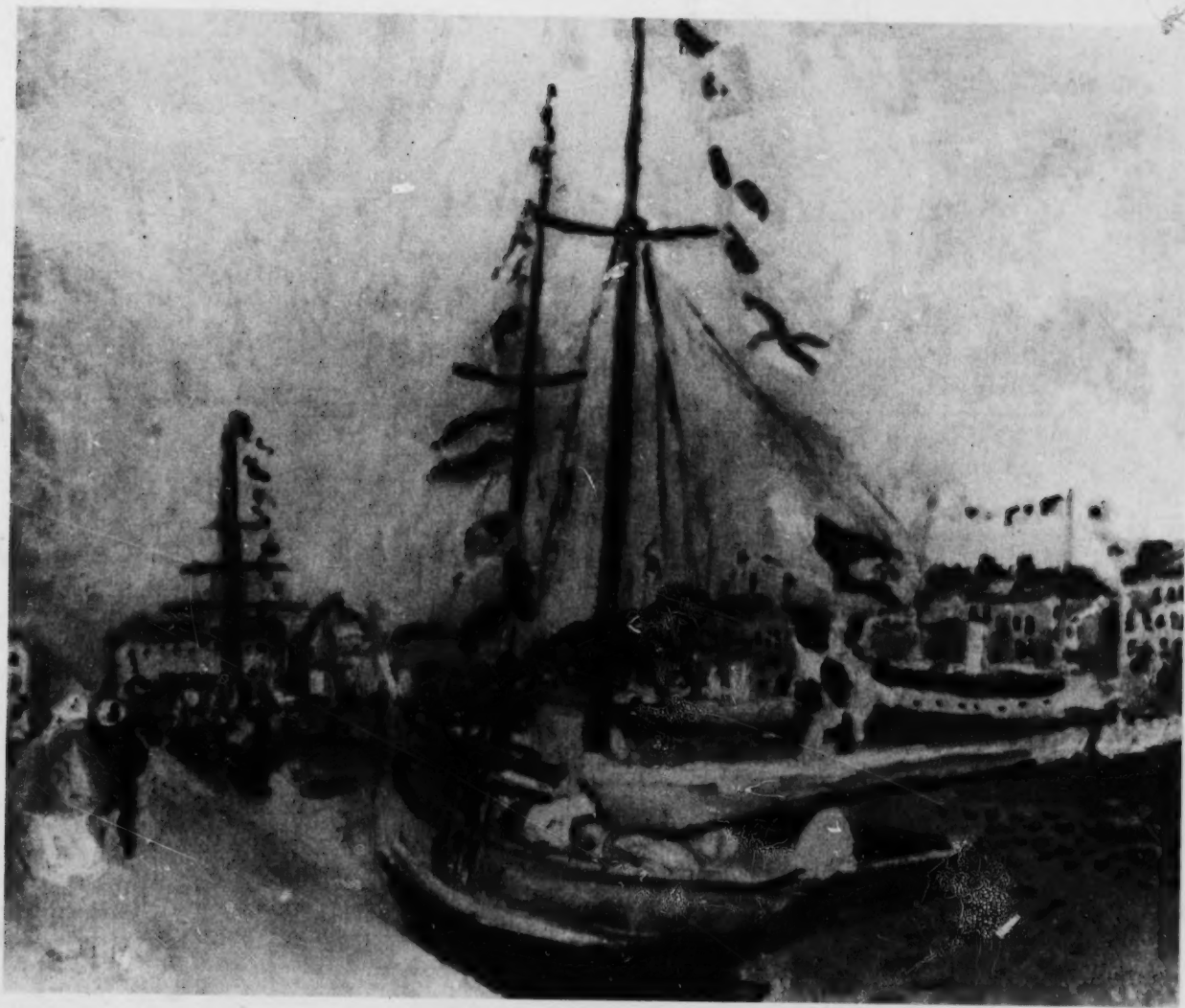
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (Legs Girardin, 1953)

50 PECHEUR A LA LIGNE, vers 1908

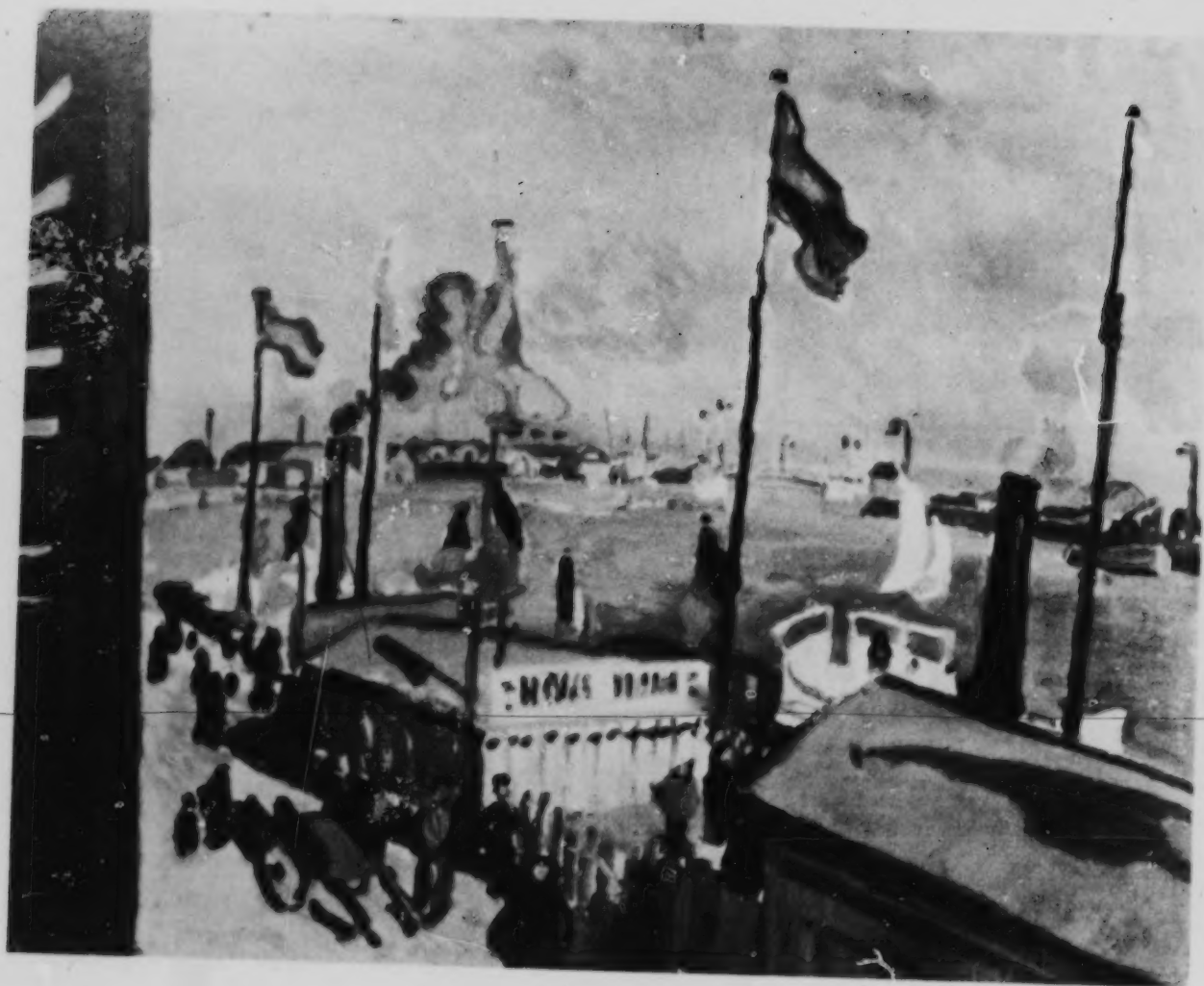
Angler, um 1908

Huile sur toile, 46 × 55, dédié et signé en bas, à droite: à André Robert, Raoul Dufy
Öl/Lwd., unten rechts signiert mit Widmung: à André Robert, Raoul Dufy

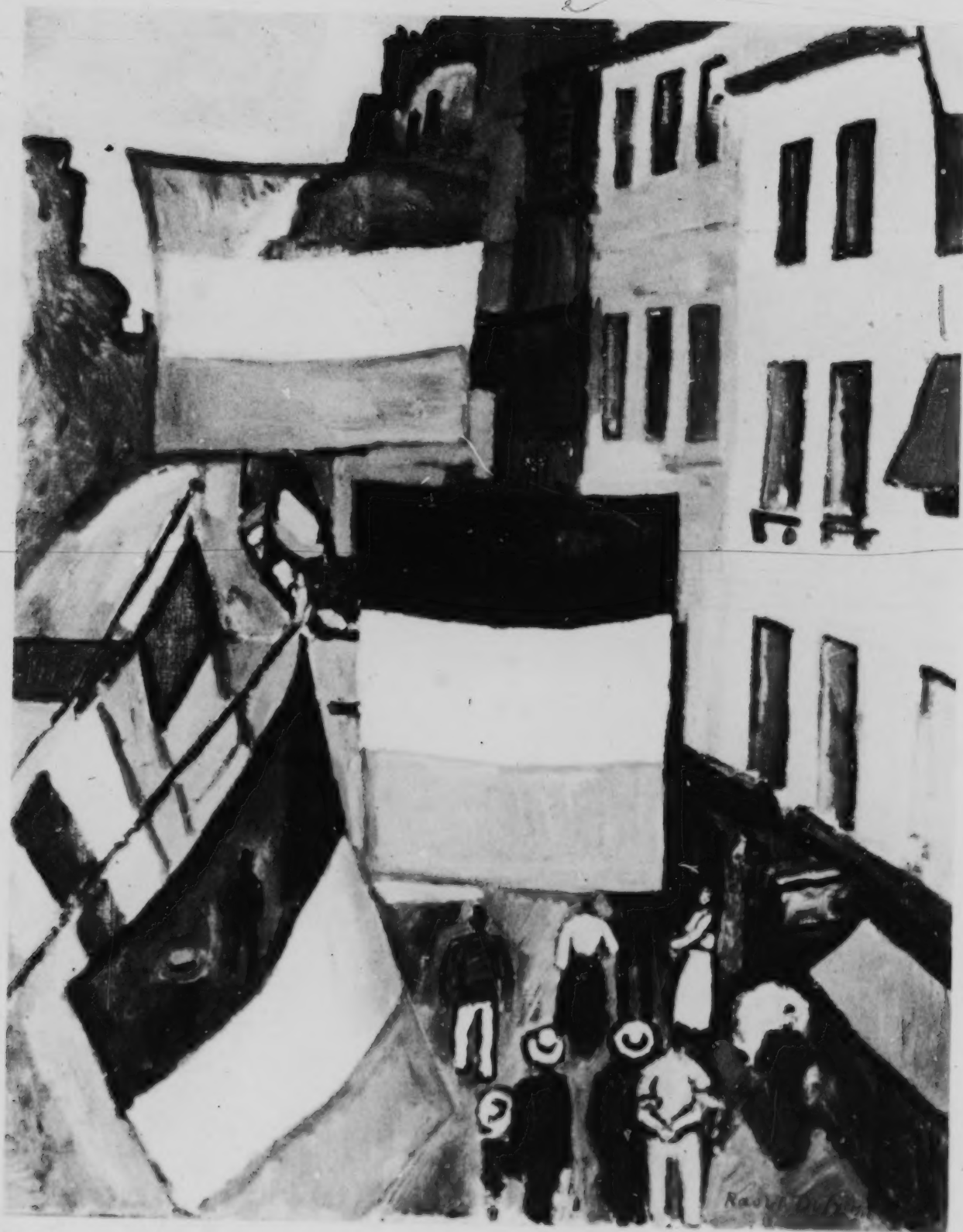
Collection particulière, Paris



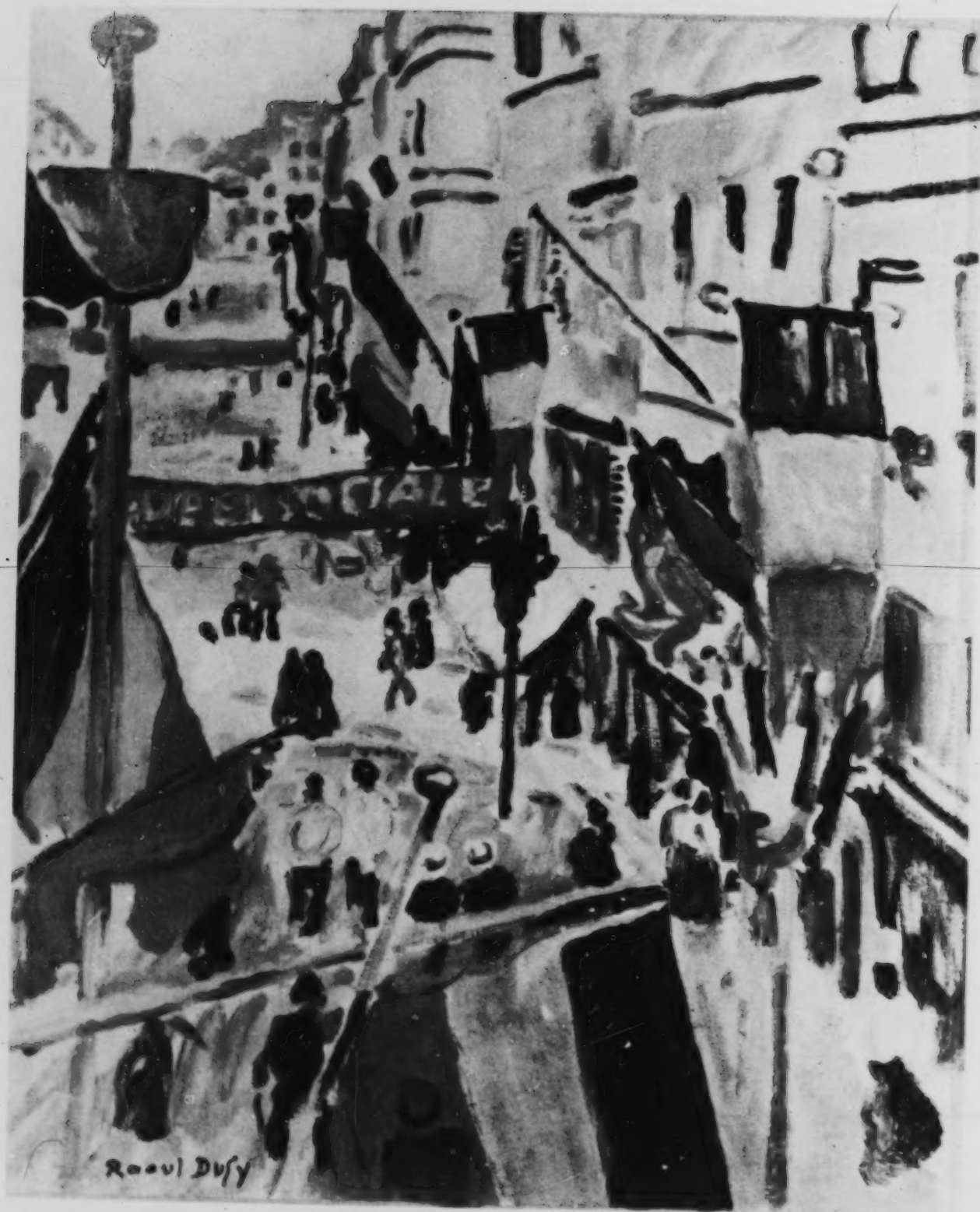
No 35

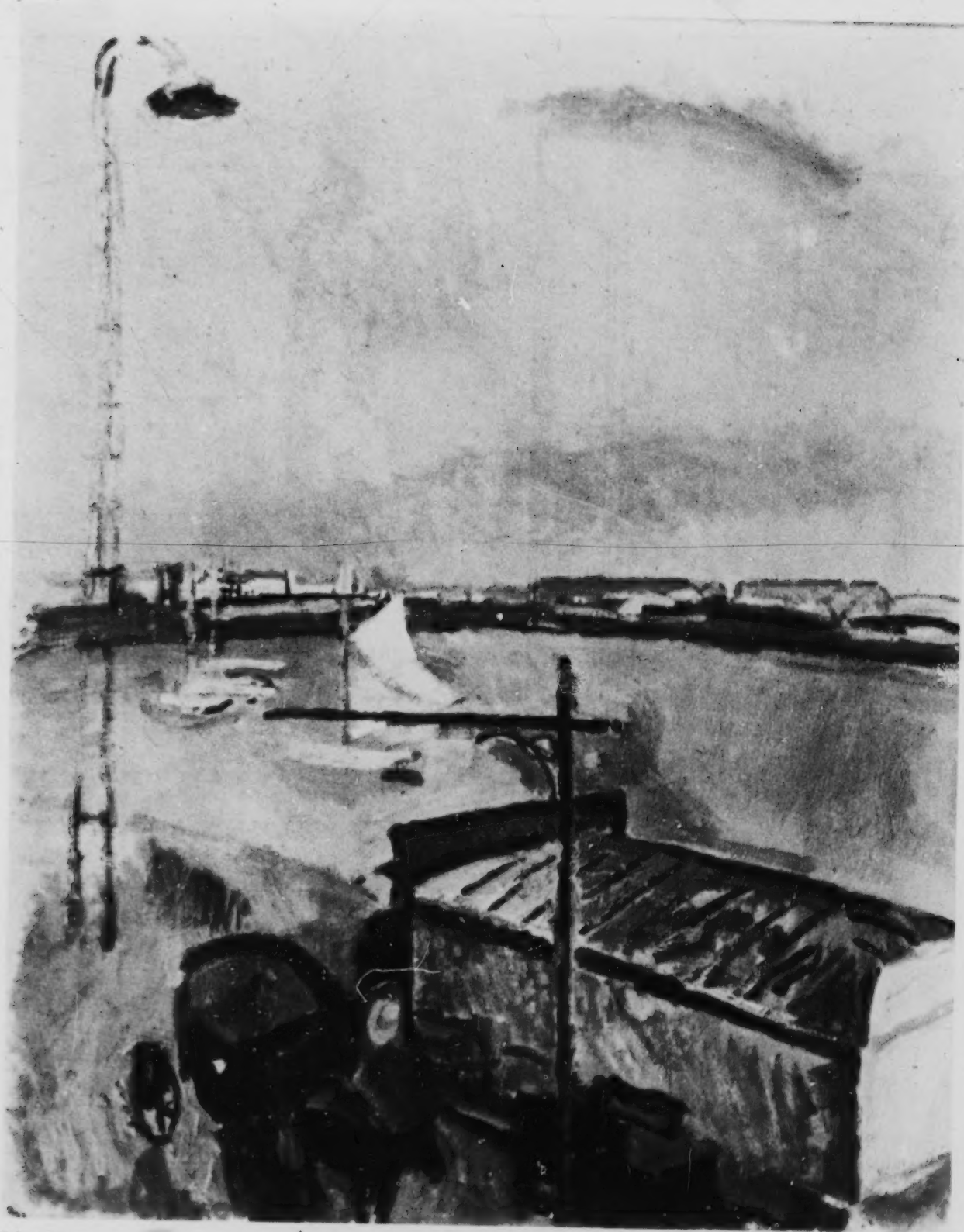


No 36

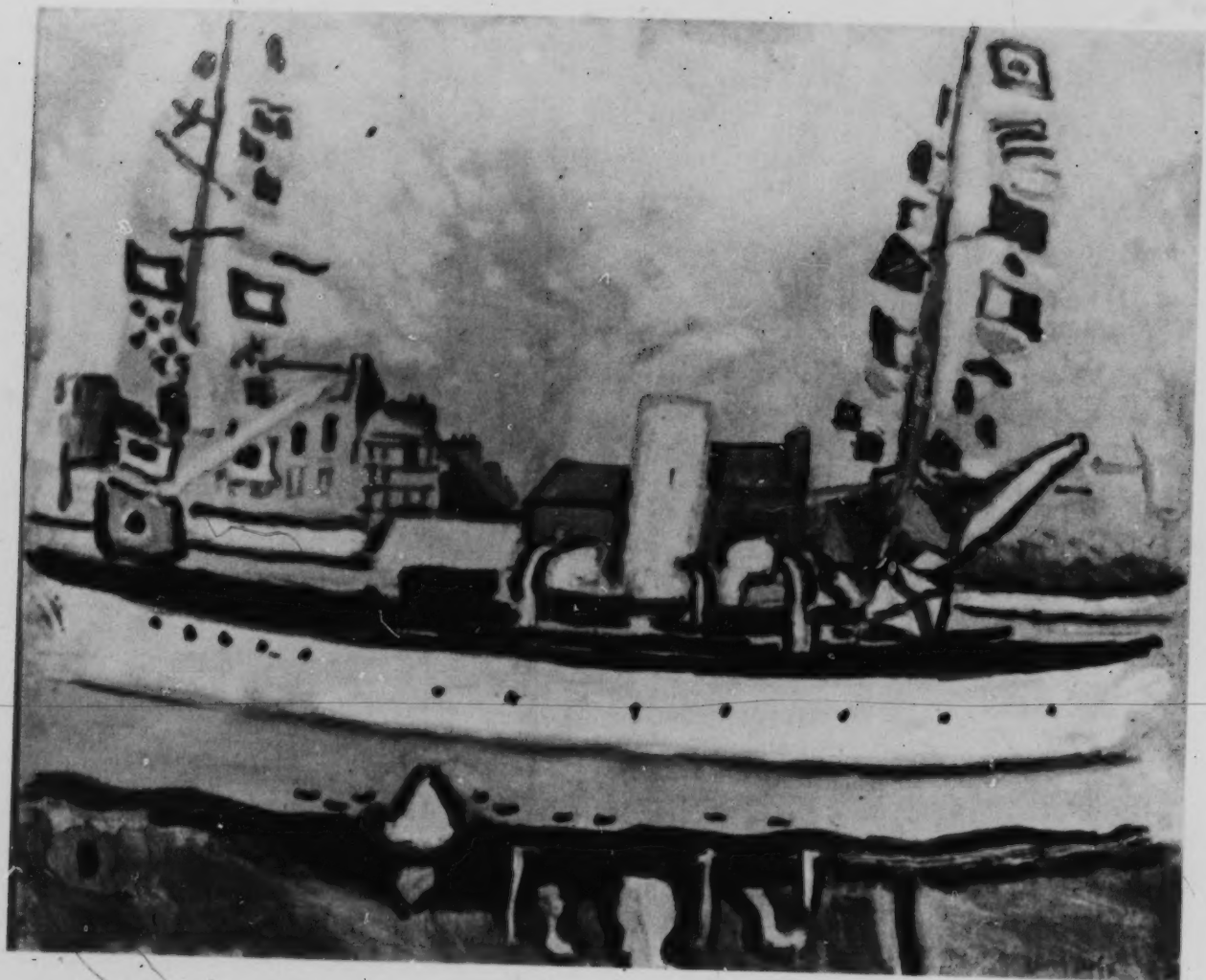


No 37





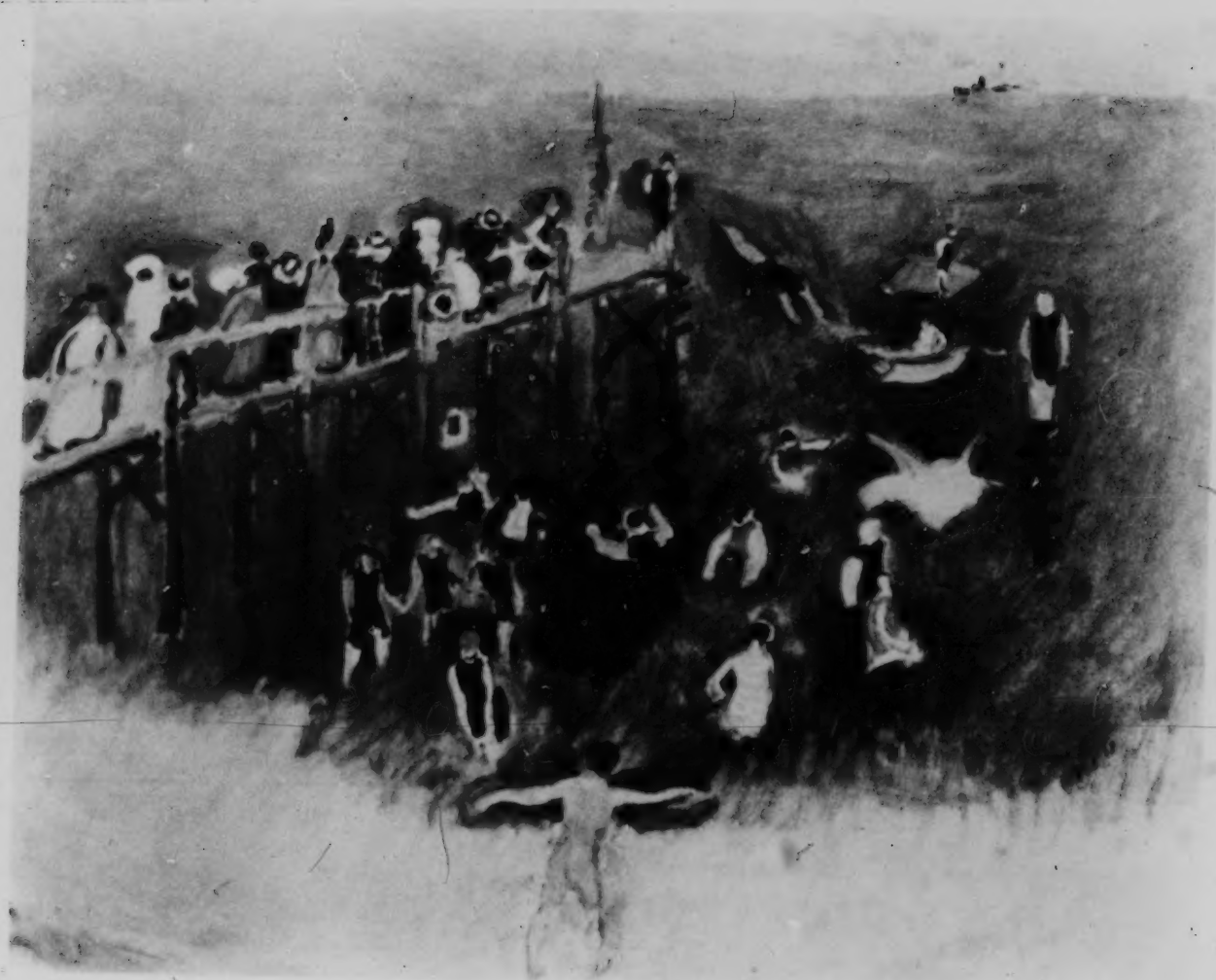
No 39



No 40



No 41

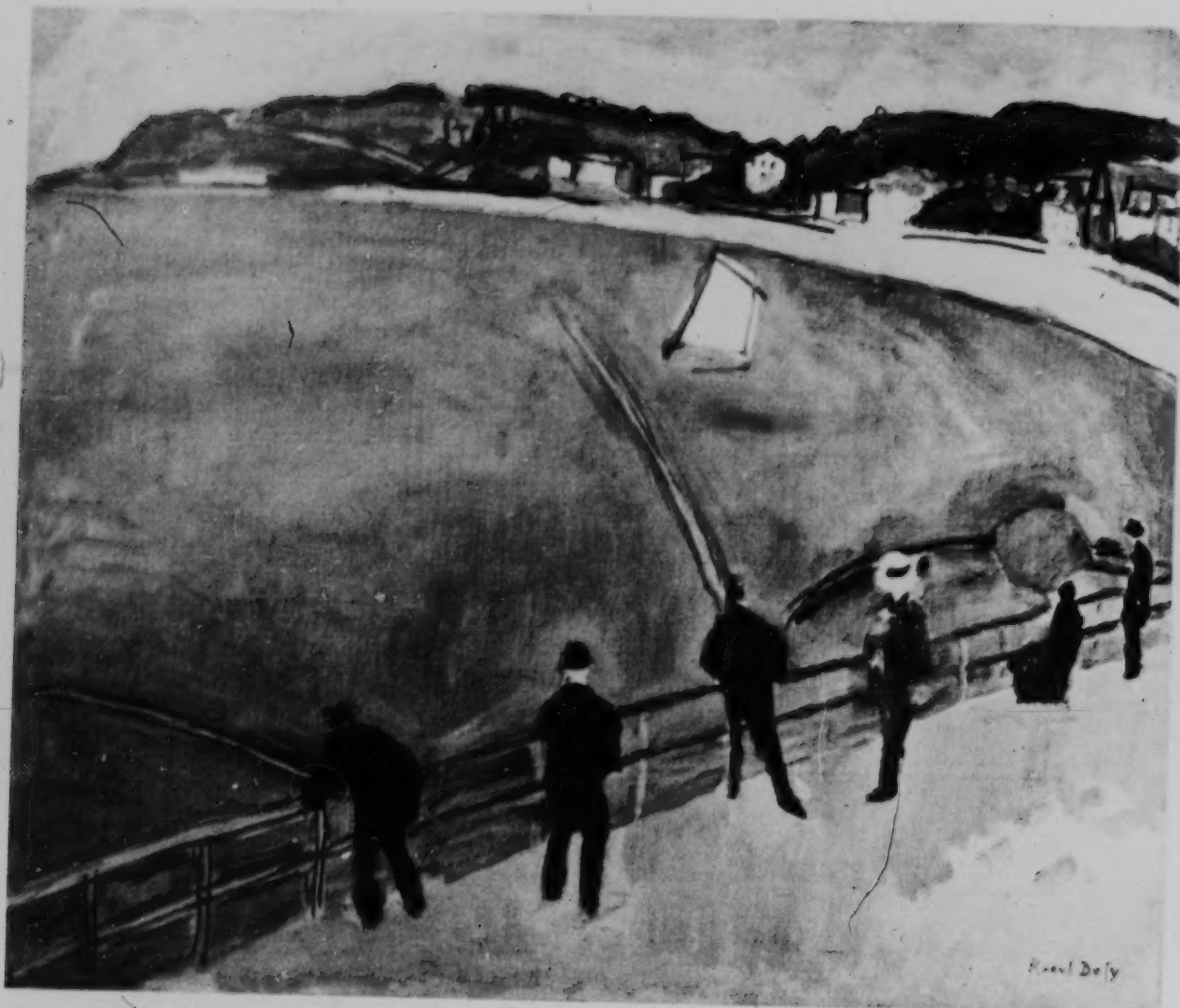


No 42





No 43



Reed Dwy

No 44



No 45



No 46



No 47



No 48



No 49

THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE HAUS DER KUNST, MUNICH

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by an eight-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. The first two figures indicate the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright microfiche edition: Haus der Kunst, Munich and Chadwyck-Healey Ltd.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford, England.



No 50

FRIESZ, Emile-Othon

Le Havre 1879 – Paris 1949

Après une première formation au Havre, où il est condisciple de Dufy, il fait la connaissance de Guillaumin (1901) et entre en 1902 à l'atelier Bonnat à l'Ecole des Beaux-Arts. Dégoûté par l'enseignement académique, il se tourne vers l'impressionnisme, puis en 1904, sous l'influence de Matisse, se rallie au fauvisme naissant. En 1905, il s'installe avec Matisse au couvent des Oiseaux, et accomplit ses premiers voyages à Anvers et à La Ciotat. En 1906, deuxième voyage à Anvers en compagnie de Braque. Dans l'hiver 1908–1909, séjour à Munich avec Dufy. Friesz est un des premiers que l'influence de Cézanne contribue à écarter du Fauvisme, ainsi que le notèrent à l'époque plusieurs critiques tel F. Fleuret, qui écrit dans la préface du catalogue de l'exposition particulière tenue chez Druet en 1907: »l'artiste subit Cézanne, ou mieux (...) est amené par des travaux préparatoires à des conclusions analogues.«

Nach einer ersten Ausbildung in Le Havre, wo er Mitschüler von Dufy ist, lernt er Guillaumin kennen (1911) und tritt im Jahr 1902 in das Atelier Bonnat der Ecole des Beaux-Arts ein. Der akademischen Ausbildung überdrüssig, wendet er sich dem Impressionismus zu, um sich im Jahre 1904 unter dem Einfluß von Matisse dem eben aufkommenden Fauvismus anzuschließen. 1905 arbeitet er zusammen mit Matisse im Couvent des Oiseaux und unternimmt seine ersten Reisen nach Antwerpen und La Ciotat. In der Begleitung Braques folgt 1906 die zweite Reise nach Antwerpen. Den Winter verbringt er zusammen mit Dufy in München. Friesz ist einer der ersten, die sich unter dem Einfluß von Cézanne vom Fauvismus abwenden, was damals bereits von mehreren Kritikern festgestellt wurde. So schrieb F. Fleuret in seinem Vorwort zum Katalog einer Einzelausstellung bei Druet im Jahre 1907 »der Künstler unterliegt dem Einfluß Cézannes, oder besser gesagt (...) wird durch vorbereitende Arbeiten zu ähnlichen Schlüssen geführt«.

51 VUE D'ANVERS ou BASSIN AVEC BARQUES DE PECHE, 1905

Ansicht von Antwerpen oder Binnenhafen mit Fischerbooten

Huile sur toile, 50 × 61, signé en bas, à droite: Friesz

Öl/Lwd., signiert unten rechts: Friesz

Nouveau Musée des Beaux-Arts, Le Havre

52 LE PORT D'ANVERS, 1906

Der Hafen von Antwerpen

Huile sur toile, 60 × 80, signé en bas, à gauche: Othon Friesz

Öl, Lwd., signiert unten links: Othon Friesz

Collection M. Pierre Maurs, Paris

53 ANVERS, ENTREE D'UNE CORVETTE DANS LE PORT, 1906

Antwerpen, Einfahrt einer Korvette in den Hafen

Huile sur toile, 60 × 74, signé et daté en bas, à gauche: Othon Friesz 06

Öl/Lwd., signiert und datiert unten links: Othon Friesz 06

Exp./Ausst.: 1906 »Salon d'Automne«, Paris; 1907 Exposition particulière, Galerie Druet, Paris.

Collection Oscar Ghez, Genève

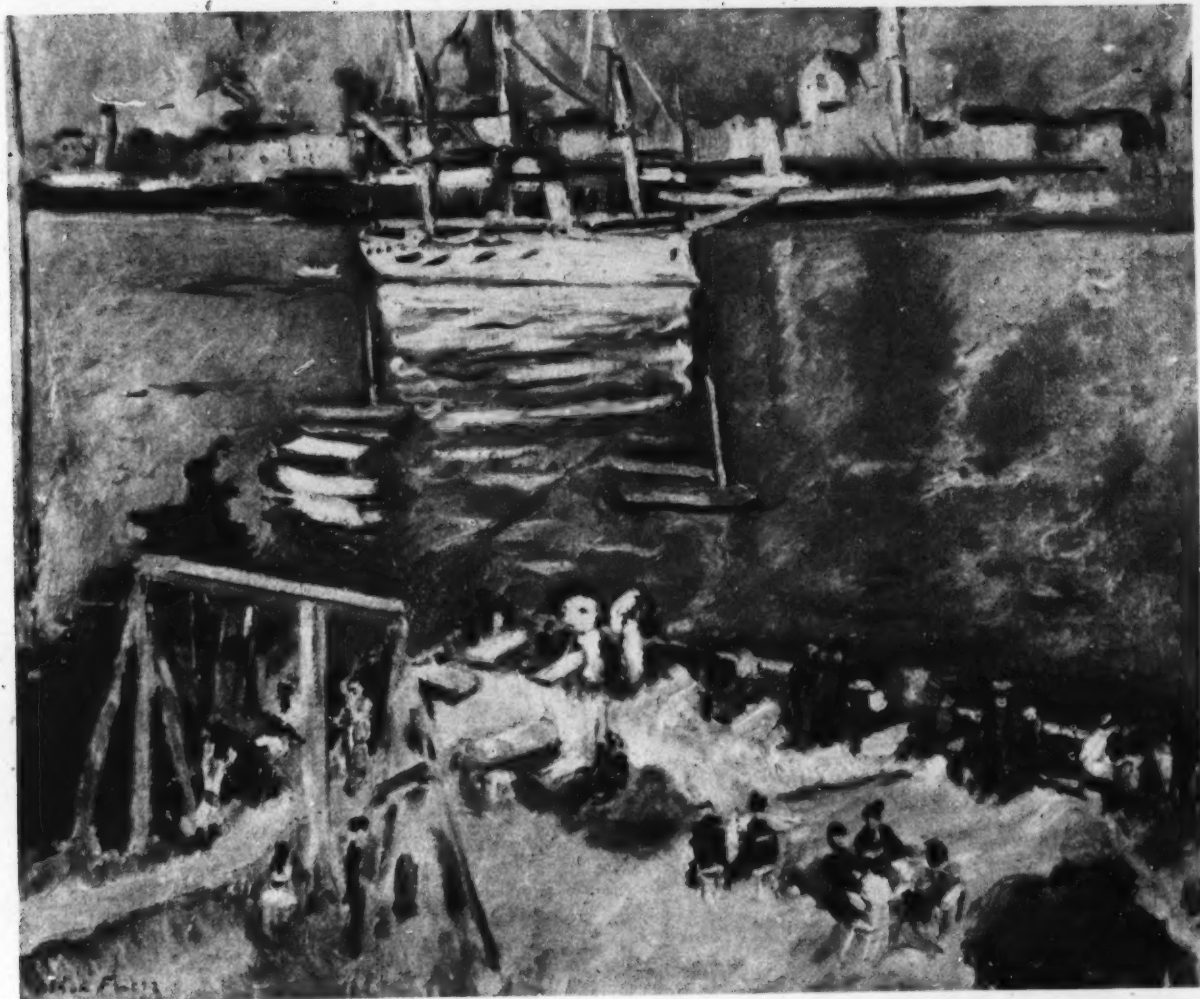
- 54 LA COTE DE GRACE A HONFLEUR ou SOUS BOIS, 1906
 La Côte de Grâce in Honfleur oder Im Walde
 Huile sur toile, 81 × 60, signé en bas, à gauche: Othon Friesz
 Öl/Lwd., signiert unten links: Othon Friesz
 Exp./Ausst.: 1906 »Salon d'Automne«, Paris; 1907 Exposition particulière, Galerie Druet, Paris.
Collection Laffaille, Neuilly-sur-Seine
- 55 PORTRAIT DE FERNAND FLEURET, 1907
 Bildnis Fernand Fleuret
 Huile sur toile, 76 × 60, signé et daté en bas, à droite: Othon Friesz, 1907
 Öl/Lwd., signiert und datiert unten rechts: Othon Friesz, 1907
 Exp./Ausst.: 1907 Exposition particulière, Galerie Druet, Paris
 Poète, ami des fauves, collaborateur de Guillaume Apollinaire, Fernand Fleuret devait préfacier l'exposition particulière de Friesz à la galerie Druet en 1907.
Der Dichter Fernand Fleuret, Freund der Fauves und Mitarbeiter von Guillaume Appolinaire, schrieb das Vorwort zur Sonderausstellung von Friesz in der Galerie Druet im Jahre 1907.
Musée National d'Art Moderne, Paris
- 56 BAIGNEUSES, 1907
 Badende
 Huile sur toile, 115 × 122, signé et daté en bas, à gauche: E. Othon Friesz, 1907
 Öl/Lwd., signiert und datiert unten links: E. Othon Friesz, 1907
 Exp./Ausst.: 1907 »Salon d'Automne«, Paris; 1907 Exposition particulière, Galerie Druet, Paris.
 Par le thème, et plus encore par la stylisation rigide du dessin, ce tableau montre comment Friesz, sous l'influence de Cézanne, se détache, un des premiers, du fauvisme.
Dieses Bild zeigt schon durch sein Thema, vor allem aber durch strenge Auffassung der Linie, wie Friesz sich unter dem Einfluß von Cézanne als einer der ersten vom Fauvismus löst.
Collection Oscar Ghez, Genève



No 51



No 52



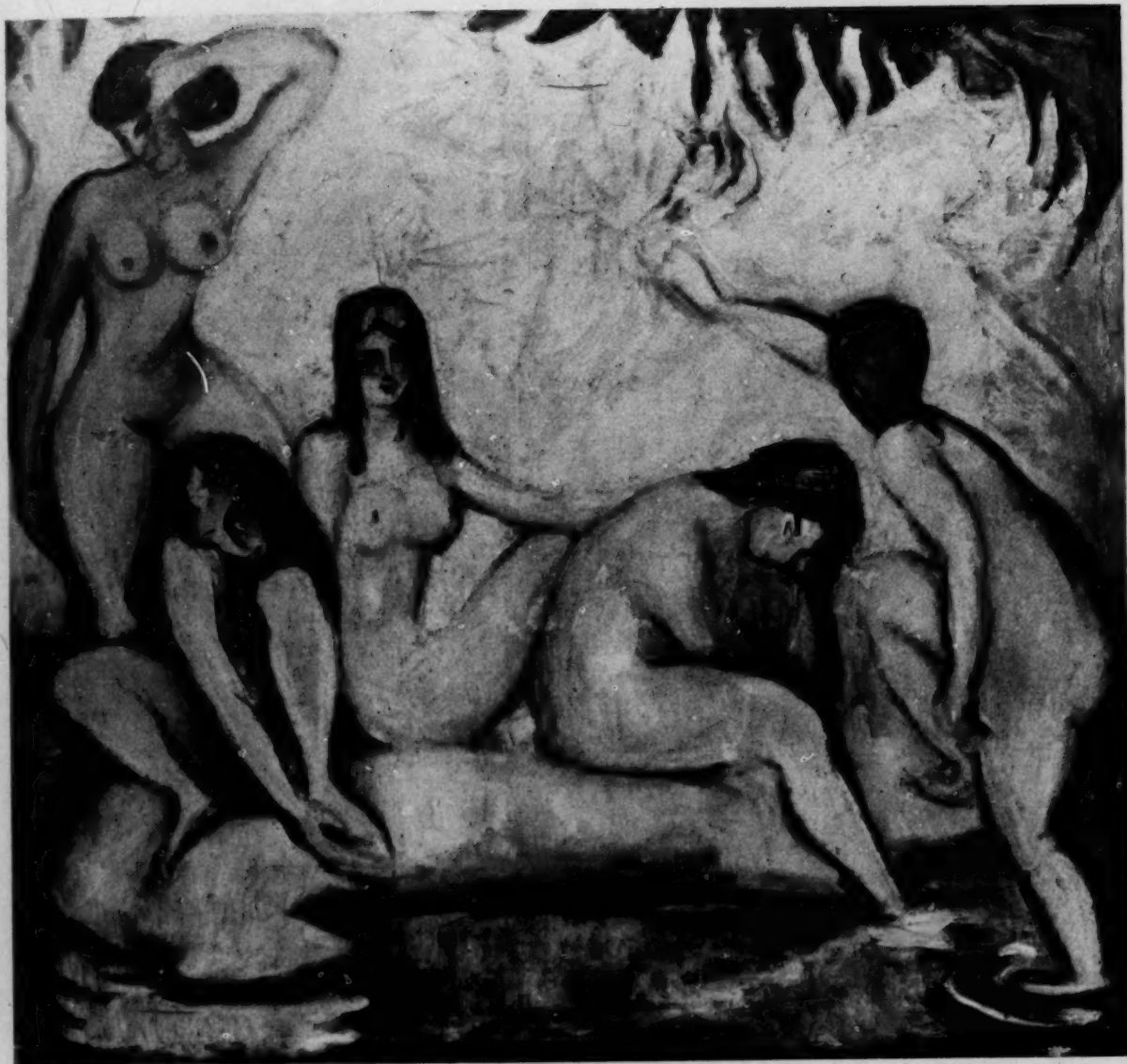
No 53



No 54



No. 55



No 56

MANGUIN, Henri
Paris 1874 — Saint Tropez 1949

Manguin entre en 1894 à l'Ecole des Beaux-Arts, dans l'atelier de Gustave Moreau où il se lie avec Marquet, Matisse, Puy et Rouault. En 1899, il s'installe rue Boursault, et, dans son atelier, Marquet, Matisse et Puy viennent travailler. Son art s'affirme et dès 1903, il utilise des contrastes de couleurs violentes. En 1905, il découvre le Midi, rencontre Signac et l'année suivante Cross et Van Rysselberghe. En 1909, il voyage à Naples avec Marquet, dont l'art a beaucoup de points communs avec le sien. Cependant, si Manguin diminue un peu la violence de ses couleurs (moins toutefois que Marquet), ses oeuvres gardent, quel qu'en soit le thème (paysages, nus, natures mortes), un sentiment vitaliste caractéristique de la poésie des Fauves.

Manguin tritt 1894 an der Ecole des Beaux-Arts in das Atelier Gustave Moreau ein, wo er sich mit Marquet, Matisse, Puy und Rouault befreundet. 1899 richtet er sich in der Rue Boursault ein Atelier ein, wo Marquet, Matisse und Puy mit ihm arbeiten. Seine Kunst behauptet sich und so beginnt er ab 1903, lebhaft Farbkontraste zu setzen. Im Jahr 1905 entdeckt er den Süden, begegnet Signac und im darauffolgenden Jahr Cross und Van Rysselberghe. 1909 unternimmt er mit Marquet, dessen Kunst mit der seinen vieles gemeinsam hat, eine Reise nach Neapel. Wenn Manguin später seine Farben auch abschwächte (weniger freilich als Marquet), so behalten seine Werke doch, ganz gleich ob es sich um Landschaften, Akte oder Stilleben handelt, jenes vitale Gefühl, das für die Poesie der Fauves so charakteristisch ist.

57 NU DANS L'ATELIER, PARIS RUE BOURSAULT, 1903

Akt im Atelier, Paris Rue Boursault

Huile sur toile, 92 × 73, signé et daté en bas, à gauche: Manguin, 1903
Öl/Lwd., signiert und datiert unten links: Manguin 1903
Exp./Ausst.: 1913 »Secession«, Berlin?

Au deuxième plan à droite, et se reflétant dans une glace à gauche, Marquet travaillant d'après le même modèle. Matisse, Marquet et Manguin ont plus d'une fois travaillé ensemble dans l'atelier de ce dernier (cf. B. Dorival, »La Revue des Arts« 1957, pp 114—120).

Im Hintergrund rechts, in einem Spiegel links wiedergegeben, arbeitet Marquet nach dem gleichen Modell. Matisse, Marquet und Manguin haben oft zusammen im Atelier des letzteren gearbeitet.

Collection Mme Lucile Manguin, Paris

58 QUATORZE JUILLET A SAINT-TROPEZ, LE PORT — COTE DROIT, 1905

Der 14. Juli in Saint-Tropez — Rechte Seite des Hafens

Huile sur toile, 61 × 50, signé et daté en bas, à droite: Manguin, 1905
Öl/Lwd., signiert und datiert unten rechts: Manguin, 1905

Exp./Ausst.: 1906 »Salon des Indépendants«, Paris

Collection Mme Lucile Manguin, Paris

59 QUATORZE JUILLET A SAINT-TROPEZ, LE PORT — COTE GAUCHE, 1905

Der 14. Juli in Saint-Tropez — Linke Seite des Hafens

Huile sur toile, 61 × 50, signé et daté en bas, à gauche: Manguin, 1905
Öl/Lwd., signiert und datiert unten links: Manguin, 1905

Exp./Ausst.: 1906 »Salon des Indépendants«, Paris

Collection Mme Lucile Manguin, Paris

60 LA GITANE A L'ATELIER, 1906

Die Zigeunerin im Atelier

Huile sur toile, 46 × 55, signé en bas, à droite: Manguin

Öl/Lwd., signiert unten rechts: Manguin

Ce tableau aurait été exécuté d'après le même modèle que *La Gitane* de Matisse (cf. no 95)

Dieses Bild soll nach dem gleichen Modell wie Die Zigeunerin von Matisse gemalt worden sein (siehe Nr. 96).

Galerie de Paris, Paris

MARINOT, Maurice

Troyes 1882–1960

Entré dans l'atelier Cormon à L'Ecole des Beaux-Arts en 1901, il en est exclu par son professeur comme »non-conformiste dangereux«. Tenté d'abord par l'art des Nabis, il se rapproche des Fauves et expose avec eux, dès le Salon des Indépendants de 1905. Il reste cependant un peu à l'écart du groupe, ne vivant guère à Paris. A partir de 1911, Marinot se consacre à l'art de la verrerie sans toutefois abandonner pour cela la peinture ni l'aquarelle.

Marinot tritt 1901 in das Atelier Cormon an der Ecole des Beaux-Arts ein, wird jedoch wenig später von seinem Professor als »gefährlicher Nonkonformist« entlassen. Zunächst fühlt er sich von der Kunst der Nabis angezogen, wendet sich dann aber den Fauves zu und stellt ab 1905 mit ihnen im Salon des Indépendants aus. Allerdings bleibt er, da er kaum in Paris lebt, am Rande der Gruppe. Von 1911 an widmet er sich der Glasmalerei, ohne deshalb die Malerei oder das Aquarellieren aufzugeben.

61 FEMME ALLAITANT, 1907

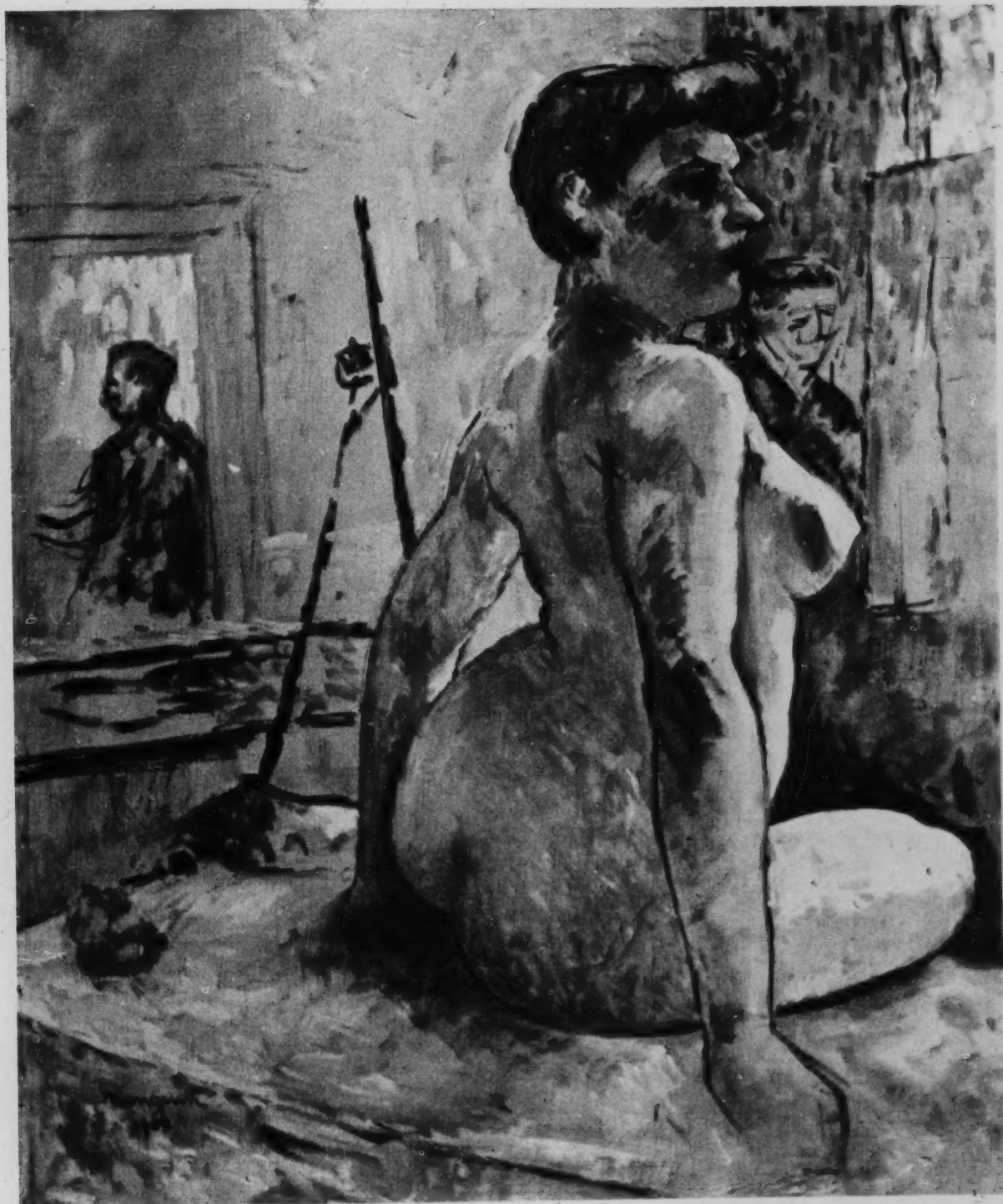
Stillende Frau

Huile sur toile, 92 × 73, signé en bas, à gauche: m. marinot

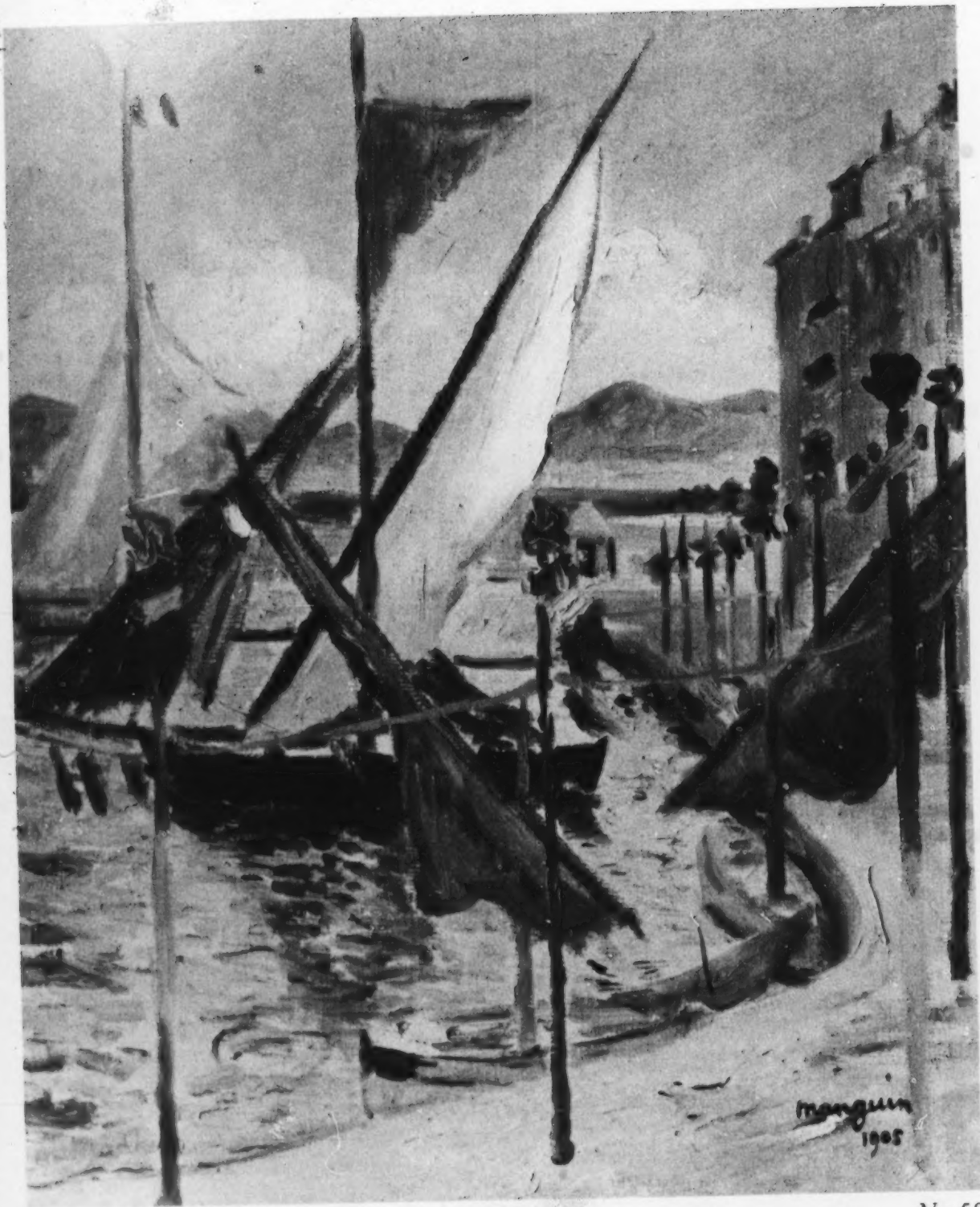
Öl/Lwd., signiert unten links: m. marinot

Exp./Ausst: 1907 »Salon d'Autonomie«, Paris

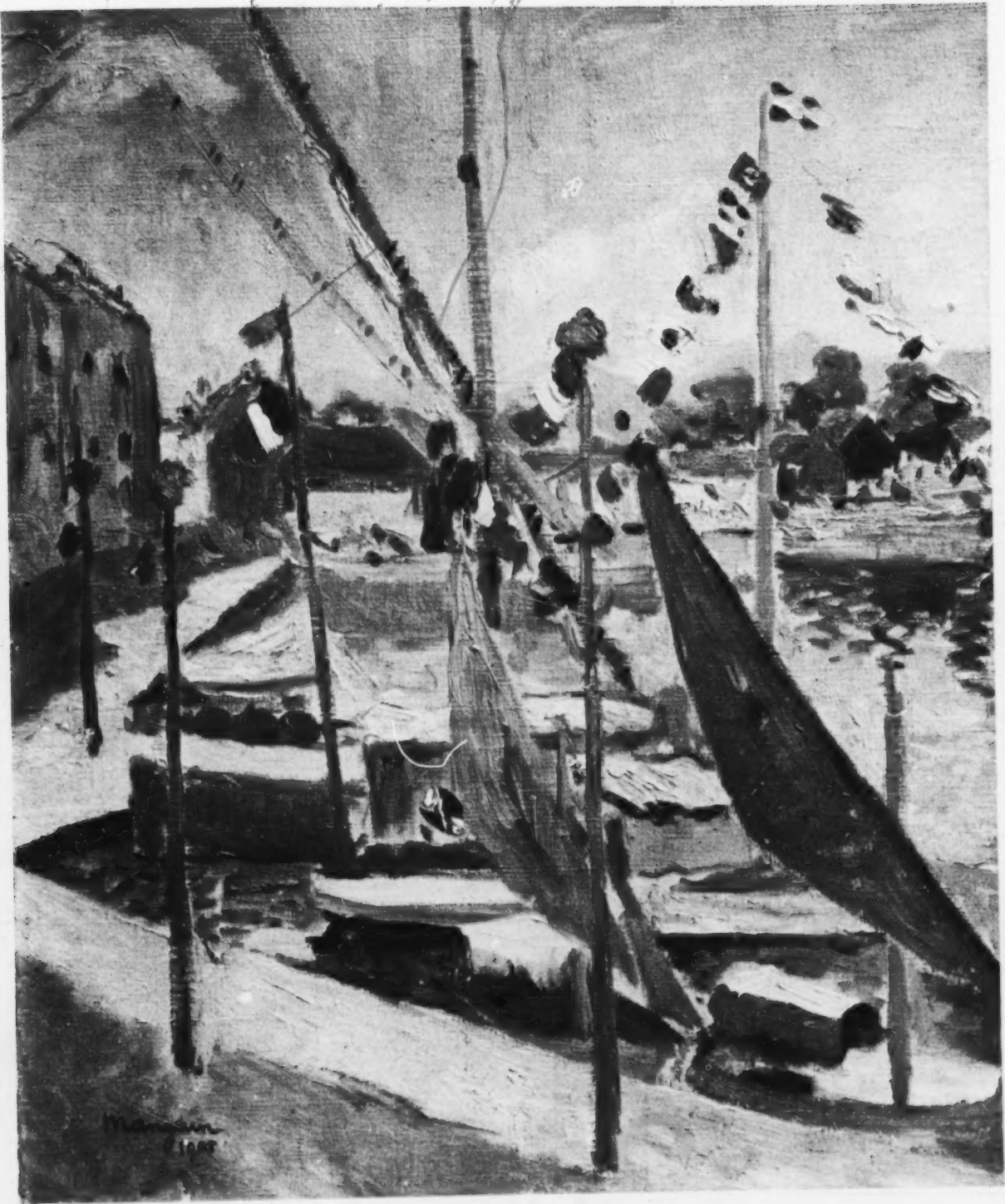
Musée National d'Art Moderne, Paris



No 57



No 58



No 59



No 60



No 61

MARQUET, Albert
Bordeaux 1875 – Paris 1947

Elève, à l'Ecole des Beaux-Arts, de l'atelier Gustave Moreau, il y rencontre Rouault, Camoin, Manguin, et s'y lie avec Matisse d'une longue et étroite amitié. A la mort de G. Moreau (1898), il quitte l'Ecole des Beaux-Arts, fréquente avec Matisse l'Académie Carrière (1898–1899) et dessine avec Camoin des scènes de rues. Chez Berthe Weill, il retrouve Dufy, avec lequel il voyage et travaille (Normandie, 1904 et 1906), et se rend avec Camoin en 1906, dans le Midi où il rencontre Manguin, Signac et Cross. Il est un des plus voyageurs du groupe: Londres, 1907, Naples avec Manguin, 1909, Hambourg, 1909, Munich avec Matisse et Purrmann, 1910. Mais depuis plusieurs années déjà, Marquet s'est écarté de l'esthétique fauve. Il est faux cependant, de dire qu'il n'a appartenu au groupe que par ses amitiés. S'il n'a jamais goûté les couleurs violentes, il a aimé dans les années 1904–1907, les compositions syncopées, les perspectives plongeantes, le dessin preste, éléments essentiels de l'art fauve.

Marquet war Schüler im Atelier Gustave Moreau an der Ecole des Beaux-Arts, wo er Rouault, Camoin und Manguin kennenlernt und ihn bald mit Matisse eine lange und herzliche Freundschaft verbindet. Nach dem Tode Moreaus (1898) verläßt er die Ecole des Beaux-Arts, besucht mit Matisse die Akademie Carrière (1898 – 1899) und zeichnet zusammen mit Camoin Straßenszenen. Bei Berthe Weill begegnet er Dufy, mit dem er zusammen auf Reisen geht und arbeitet (Normandie 1904 – 1906). 1906 fährt er mit Camoin nach Südfrankreich, wo er Manguin, Signac und Cross trifft. Er ist einer der Reiselustigsten der Gruppe: 1907 begibt er sich nach London, 1909 mit Manguin nach Neapel, 1909 nach Hamburg, 1910 mit Matisse und Purrmann nach München. Doch schon nach einigen Jahren entfernt sich Marquet von der Ästhetik der Fauves. Dennoch kann man nicht sagen, er habe dieser Gruppe nur wegen seiner freundschaftlichen Beziehungen angehört. Wenn er sich auch niemals für starke Farben begeistern konnte, so liebte er doch in den Jahren 1904 bis 1907 verblüffende Kompositionen, weitläufige Perspektiven und eine flüchtige Zeichnung – alles wesentliche Elemente fauvistischer Kunst.

62 LE MODELE – ECOLE DES BEAUX-ARTS, vers 1896

Das Modell – Kunstakademie, um 1896

Huile sur toile, 61 × 38, signé en bas, à gauche: Marquet

Öl/Lwd., signiert unten links: Marquet

Collection Mme Marcelle Marquet, Paris

63 NU FAUVE, 1898

Akt

Huile sur toile, 73 × 50, signé et daté en bas, à gauche: Marquet, 1898

Öl/Lwd., signiert und datiert unten links: Marquet, 1898

Exécuté en compagnie de Matisse qui a représenté le même modèle vu sous le même angle (cf. no 79). Ce n'est donc pas Matisse qui apparaît au second plan, pas plus que Marquet ne peut être représenté dans le tableau de Matisse.

Zusammen mit Matisse gemalt, der das gleiche Modell aus der gleichen Sicht darstellte (s. Nr. 79). Deshalb ist es nicht Matisse, der im Hintergrund zu sehen ist und ebensowenig kann Marquet auf dem Bild von Matisse dargestellt sein.

Musée des Beaux-Arts, Bordeaux

- 64 PAYSAGE DE BANLIEUE, 1898
Vorstadtlandschaft
Huile sur toile, 24 × 53, signé en bas, à gauche: Marquet
Ol/Lwd., signiert unten links: Marquet
Collection Mme Marcelle Marquet, Paris
- 65 FEMMES DANS UN INTERIEUR, 1900
Frauen in einem Raum
Huile sur toile, 46 × 38, signé en bas, à gauche: Marquet
Ol/Lwd., signiert unten links: Marquet
Représente la mère et la cousine de l'artiste
Dargestellt sind die Mutter und Kusine des Künstlers.
Collection Mme Marcelle Marquet, Paris
- 66 LES ARBRES A BILLANCOURT, vers 1900
Die Bäume in Billancourt, um 1900
Huile sur toile, 54 × 65, signé en bas, à gauche: Marquet
Ol/Lwd., signiert unten links: Marquet
Exp./Ausst.: 1904 »Salon d'Automne«, Paris, où il est acheté par l'Etat
Musée des Beaux-Arts, Bordeaux
- 67 MATISSE PEIGNANT DANS L'ATELIER DE MANGUIN, 1904/05
Matisse malt im Ate'ier von Manguin
Huile sur toile, 100 × 73, signé en bas, à gauche: Marquet
Ol/Lwd., signiert unten links: Marquet
Ce tableau, ainsi que celui de Matisse exposé sous le no 79 a été peint dans l'atelier de Manguin où les trois amis se retrouvaient pour travailler. Matisse, reconnaissable à sa barbe et à ses lunettes, apparaît ici au travail, au second plan.
Dieses Bild entstand wie das von Matisse (ausgestellt unter Nr. 79) im Atelier Manguins, wo die drei Freunde gemeinsam arbeiteten. Matisse, an seinem Bart und seiner Brille erkennbar, ist hier im Hintergrund bei der Arbeit zu sehen.
Musée National d'Art Moderne, Paris (acquis avec le concours de M. P. David-Weill)
- 68 NOTRE-DAME, SOLEIL, 1904
Notre-Dame — Sonne
Huile sur toile, 73 × 60, signé en bas, à gauche: Marquet
Ol/Lwd., signiert unten links: Marquet
Exp./Ausst.: 1905 »Salon des Indépendants«, Paris, où il est acheté par l'Etat.
Musée des Beaux-Arts, Pau

69 **PORTRAIT D'ANDRE ROUVEYRE, 1904**

Bildnis André Rouveyre

Huile sur toile, 92 × 61, signé et daté en bas, à gauche: marquet, 1904
Öl/Lwd., signiert und datiert unten links: marquet, 1904

André Rouveyre, dessinateur de talent, écrivain, critique, a été un des premiers amis et un des défenseurs des Fauves. Son portrait, qui se ressent de l'influence de Manet, a été précédé d'une esquisse d'esprit pointilliste (collection particulière, New York).

André Rouveyre, begabter Zeichner, Schriftsteller und Kritiker, war einer der ersten Freunde und Verteidiger der Fauves. Sein Porträt zeigt den Einfluß Manets. Ihm ging eine pointillistische Zeichnung voraus. (Privatsammlung, New York)

Musée National d'Art Moderne, Paris

70 **LE PORT DE FECAMP, 1905**

Der Hafen von Fécamp

Huile sur toile, 65 × 81, signé en bas, à droite: marquet
Öl/Lwd., signiert unten rechts: marquet

Collection André Morisset, Paris

71 **VUE D'AGAY, 1905**

Ansicht von Agay

Huile sur toile, 65 × 80, signé en bas, à gauche: marquet
Öl/Lwd., signiert unten links: marquet

Exp./Ausst.: 1905 »Salon d'Automne«, Paris

Musée National d'Art Moderne, Paris (Legs Gaston Migeon, 1931)

72 **LA FETE FORAINE AU HAVRE, 1906**

Jahrmarkt in Le Havre

Huile sur toile, 65 × 81, signé en bas, à gauche: marquet
Öl/Lwd., signiert unten links: marquet

Musée des Beaux-Arts, Bordeaux

73 **LE 14 JUILLET AU HAVRE, 1906** *

Der 14. Juli in Le Havre

Huile sur toile, 63 × 79, signé en bas, à droite: marquet
Öl/Lwd., signiert unten rechts: marquet

Exp./Ausst.: 1906 »Salon d'Automne«, Paris

Collection Jean Zadoc-Kahn, Paris

74 **QUAI DES GRANDS AUGUSTINS, 1906**

Huile sur toile, 60 × 73, signé en bas, à droite: Marquet
Öl/Lwd., signiert unten rechts: Marquet

Collection Ch. A. Girard, Paris

75 LA PLAGE DE FECAMP, 1906

Der Strand von Fécamp

Huile sur toile, 50 × 61, signé en bas, à droite: marquet

Öl/Lwd., signiert unten rechts: marquet

Exp./Ausst.: 1906 »Salon d'Automne«, Paris

Musée National d'Art Moderne, Paris

76 LE CAPORAL-FOURRIER DE LA COLONIALE, 1907

Der Zahlmeister der Kolonialinfanterie

Huile sur toile, 81 × 60

Öl/Lwd.

Connu sous le titre de Sergent de la Coloniale, ce tableau représente en réalité un modeste caporal-fourrier. Cette précision permettra peut-être d'en retrouver l'histoire. Il en existe une deuxième version dans la collection R. Lehmann, New York.

Bekannt unter dem Titel »Sergeant der Kolonialinfanterie« stellt dieses Bild in Wirklichkeit einen bescheidenen Zahlmeister dar. Diese Berichtigung erlaubt vielleicht Rückschlüsse auf die Entstehung des Bildes. Eine zweite Version befindet sich in der Sammlung Lehmann, New York.

Musée des Beaux-Arts, Bordeaux

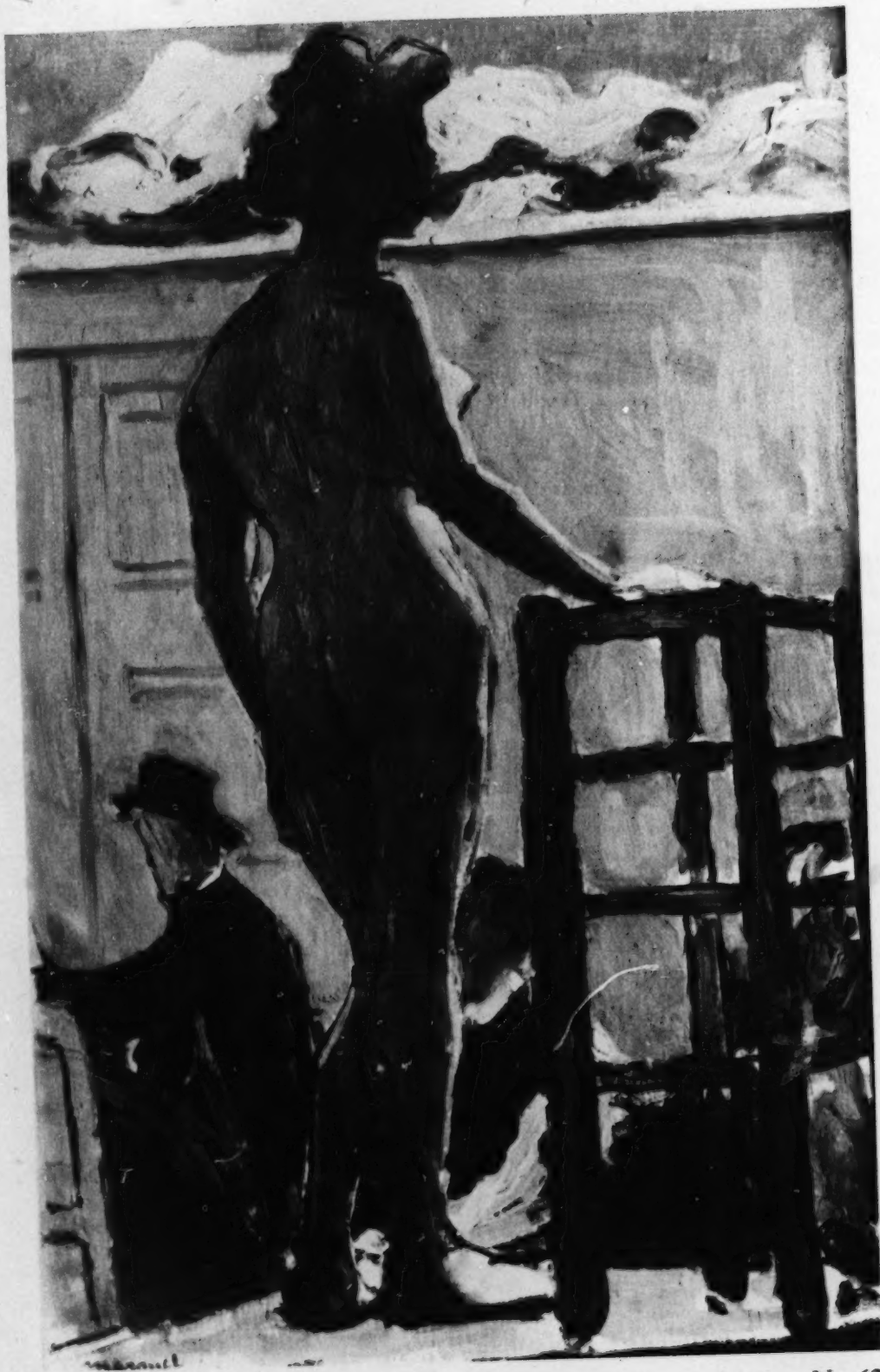
77 COULEURS DE NAPLES, 1908/09

Farben von Neapel

Huile sur toile, 65 × 81, signé en bas, à gauche: Marquet

Öl/Lwd., signiert unten links: Marquet

Collection Mme Marcelle Marquet, Paris



No 62



No 63



No 64



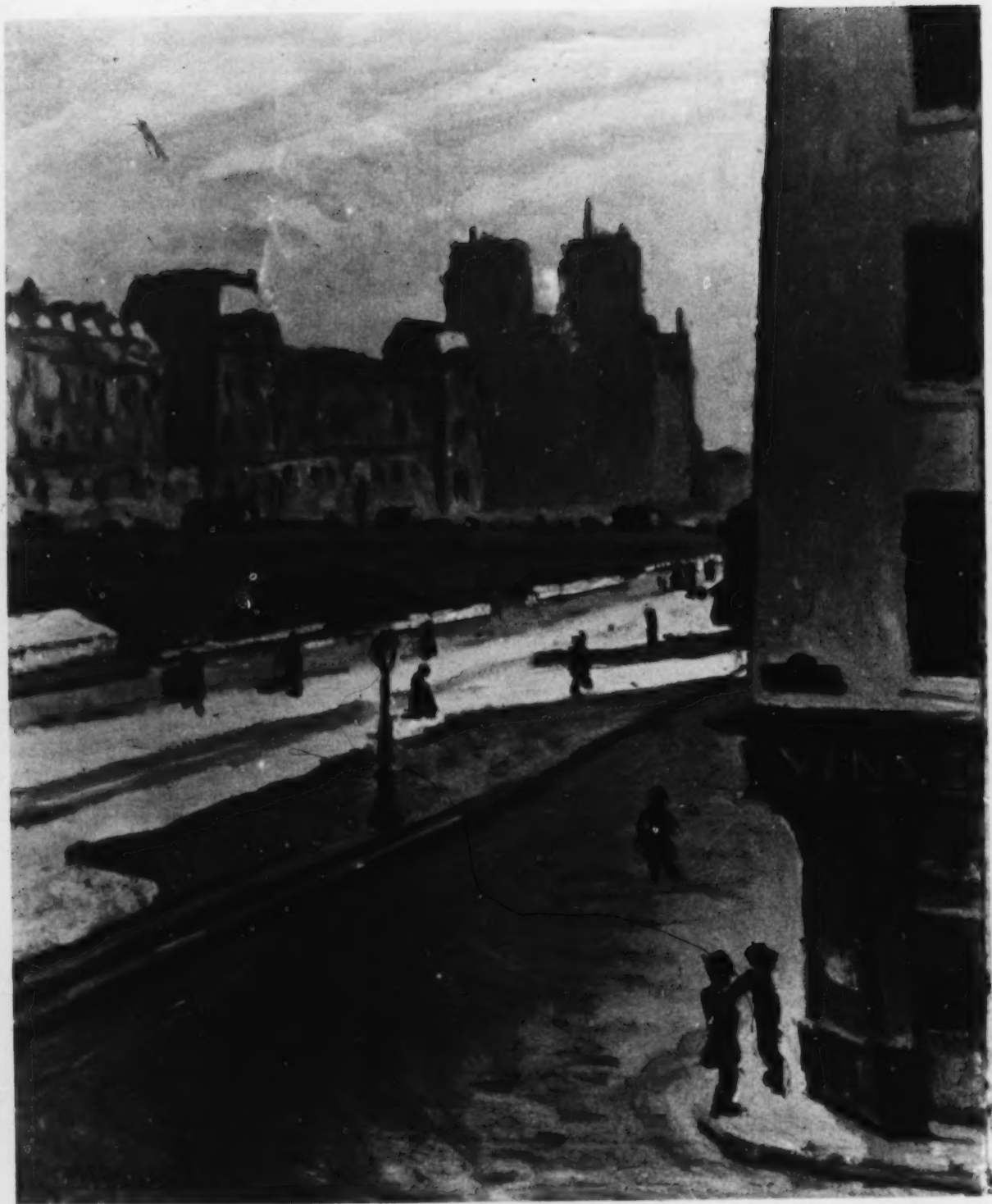
No 65



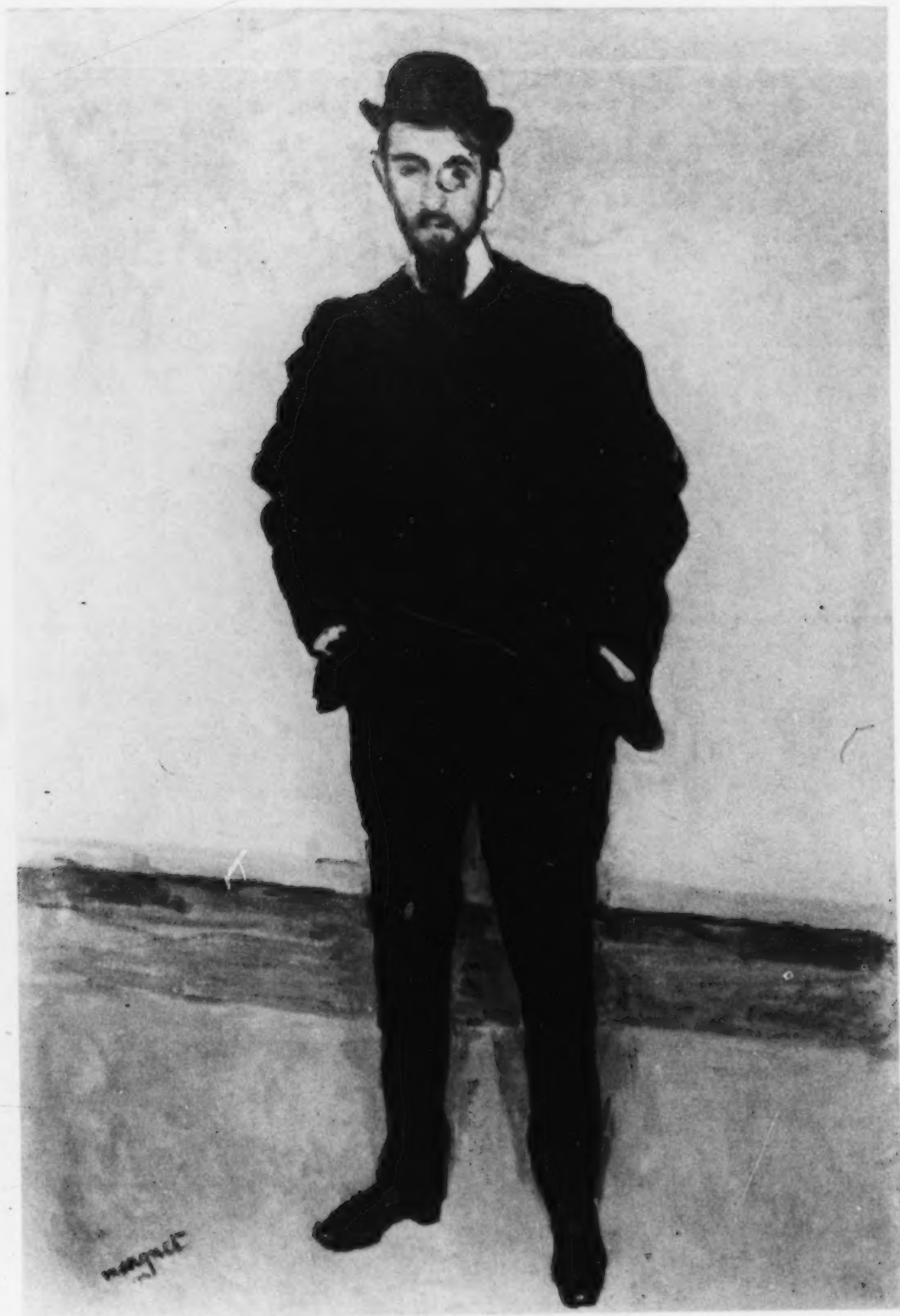
No 66



No 67



No 68



No 69



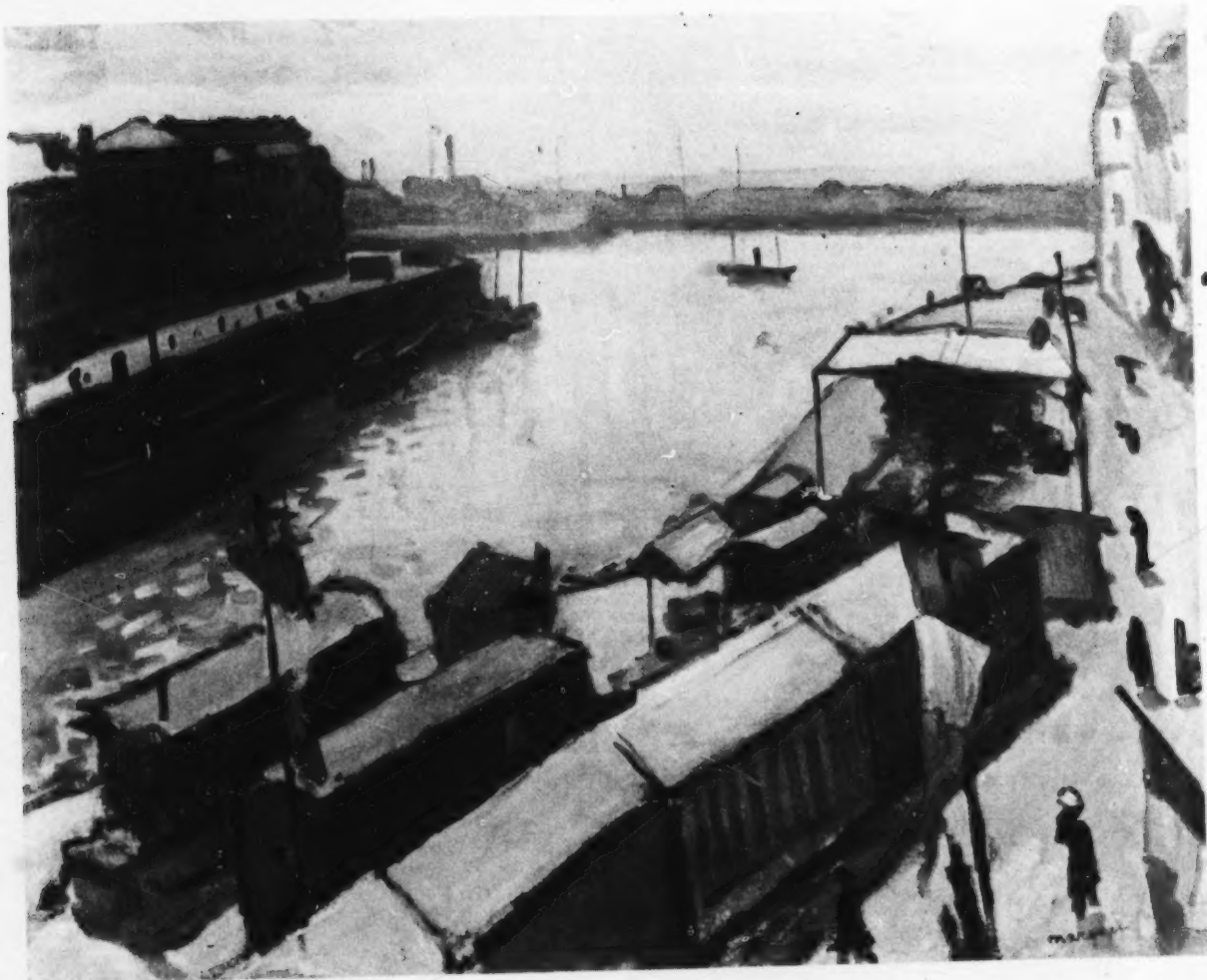
No 70



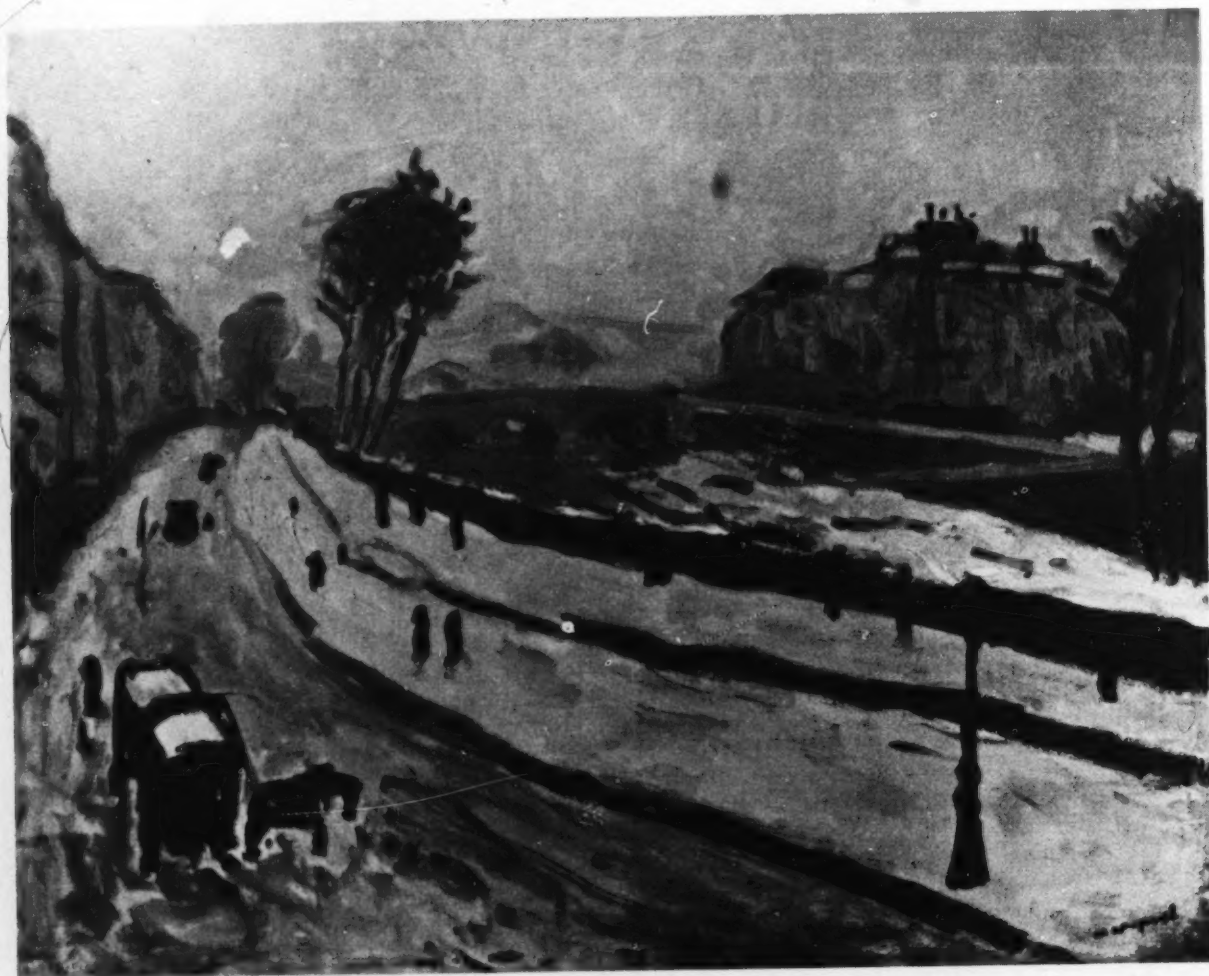
No 71



No 72



No 73



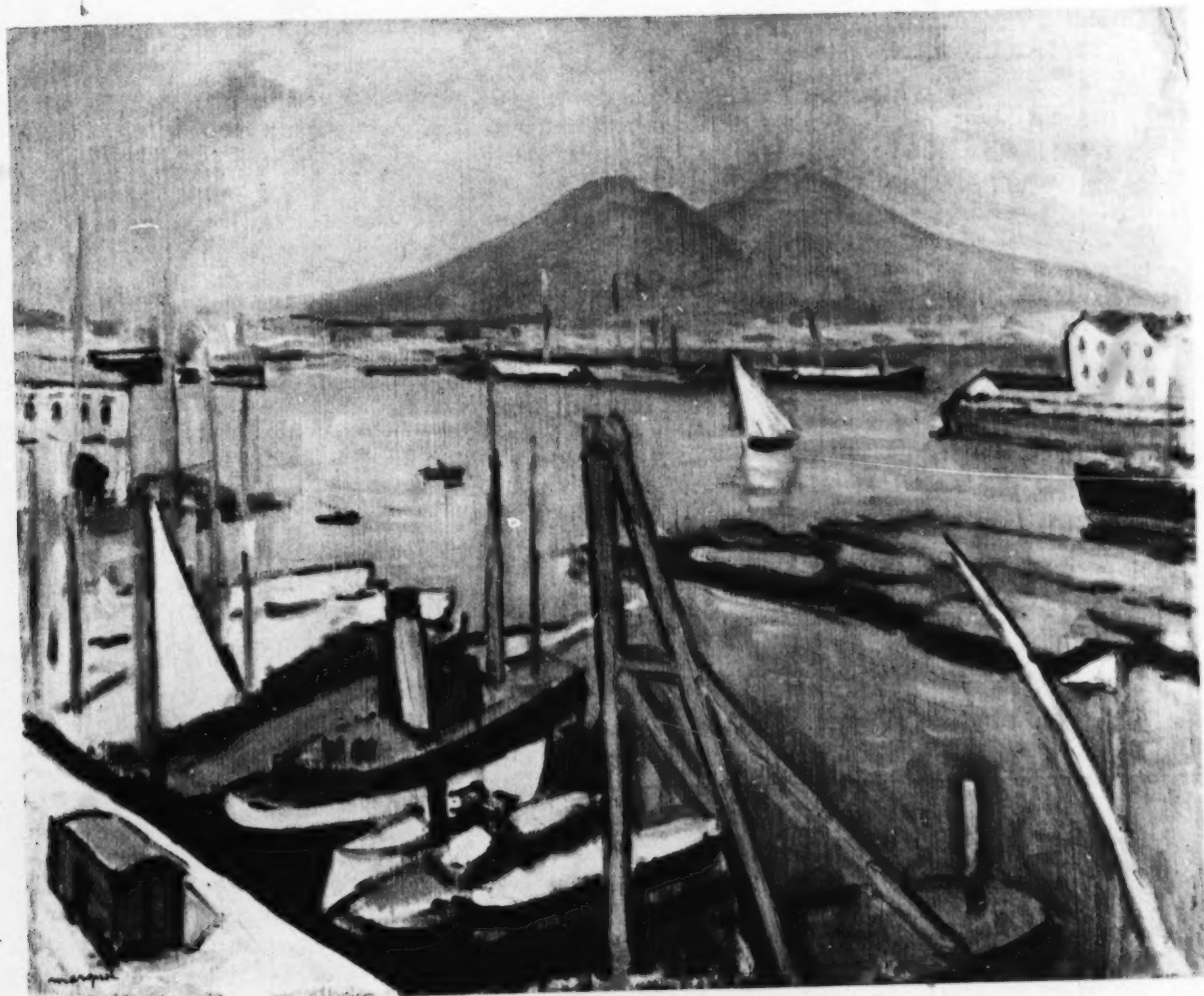
No 74



No 75



No 76



No 77

MATISSE, Henri

Le Cateau 1869 – Nice 1954

Elève de Gustave Moreau à l'Ecole des Beaux-Arts en 1895 où il a comme camarades Rouault, Piot, Marquet, Manguin, Camoin, Evenepoel, il quitte l'école à la mort du maître qui avait déclaré: »Je n'ai à son sujet aucune inquiétude, c'est l'un de mes meilleurs élèves.« Vivement intéressé par la lecture du livre de P. Signac, *De Delacroix au Néo-impressionnisme*, 1899, il adopte une palette beaucoup plus vive. Il va de temps à autre dans une académie libre de la rue de Rennes, où E. Carrière vient corriger (1898—1899) et y rencontre Jean Puy et Derain. Il commence à sculpter. A travers l'influence de Cézanne, de Gauguin, de Van Gogh, des néo-impressionnistes, son style personnel se fait peu à peu jour, mais les oeuvres antérieures à 1904 sont souvent difficiles à situer. Pendant l'été 1904, il rencontre Signac et Cross à Saint-Tropez et s'essaye passagèrement à la technique néo-impressionniste. Dès le printemps 1905, après le Salon des Indépendants dont il a présidé la commission de placement, il s'installe à Collioure, où il est rejoint par Derain. A partir du Salon d'Automne où éclate le scandale de la cage aux fauves, Matisse fait définitivement figure de chef de file du mouvement, exerçant un grand ascendant sur ses camarades. Il trouve ses premiers amateurs, retourne à Collioure, voyage à Biskra dans le Sud-Algérien (1906), en Italie (1907), en Allemagne durant l'été 1908, l'hiver 1908—1909 (Berlin), et l'été 1910 (Munich). Il ouvre en 1908 une académie où affluent les élèves étrangers, principalement des pays germaniques et scandinaves. Il publie en 1908, dans la *Grande Revue*, ses *Notes d'un peintre*, traduites en allemand (*Kunst und Künstler*) 1909, et en russe (Zolotye Runo, 1909). Désormais, Matisse est l'artiste le plus en vue de la peinture d'avant-garde, sa gloire est européenne: les expositions, les articles se multiplient en France comme à l'étranger.

Im Jahre 1895 ist Matisse Schüler von Gustave Moreau an der Ecole des Beaux-Arts, die er zusammen mit Rouault, Piot, Manguin, Camoin und Evenepoel besucht. Er verläßt die Schule nach dem Tode seines Lehrers, der von ihm gesagt hatte: »Ich denke an ihn ohne jede Besorgnis; er ist einer meiner Besten.« Nachdem er Paul Signacs Buch »De Delacroix au Néo-impressionnisme« (1899) mit starkem Interesse gelesen hat, wird seine Palette wesentlich lebhafter. Hin und wieder besucht er in der Rue de Rennes eine freie Akademie, an der Carrière unterrichtet (1898 bis 1899) und begegnet dort Jean Puy und Derain. Er beginnt mit der Bildhauerei. Cézanne, Gauguin, van Gogh und die Neoimpressionisten beeinflussen ihn, doch allmählich entwickelt sich sein persönlicher Stil. Die Werke vor 1904 sind allerdings schwer einzureihen. Im Sommer 1904 trifft er in Saint-Tropez mit Signac und Cross zusammen und versucht vorübergehend, neoimpressionistisch zu malen. Nach dem Salon des Indépendants, dessen Hängekommission er leitete, begibt er sich im Frühjahr 1907 nach Collioure, wohin Derain ihm folgt. Seit dem Salon d'Automne, auf dem der Skandal um den »Cage aux Fauves« ausbrach, ist Matisse endgültig Kopf dieser Bewegung und übt nachhaltigen Einfluß auf seine Freunde aus. Er findet seine ersten Bewunderer, kehrt nach Collioure zurück und fährt 1906 nach Biskra in Süd-Algerien, 1907 nach Italien und im Sommer 1908 nach Deutschland. Dort verbringt er den Winter 1908/09 in Berlin, den Sommer 1910 in München. 1908 eröffnet er eine Akademie, an der sich Schüler aus dem Ausland, hauptsächlich aus den deutschsprachigen und skandinavischen Ländern einschreiben. 1908 veröffentlicht er in der Grande Revue seine Notes d'un peintre, die ins Deutsche Kunst und Künstler (1909) und ins Russische Zolotye Runo übertragen wurden. Von da an steht Matisse im Mittelpunkt der Avantgarde. Sein Ruhm erstreckt sich über ganz Europa und die Ausstellungen und Artikel werden in Frankreich wie im Ausland immer zahlreicher.

- 78 VUE DE BELLE-ISLE
Ansicht von Belle-Isle
Huile sur toile, 46 × 38, signé en bas, à droite: H. Matisse
Öl/Lwd., signiert unten rechts: H. Matisse
Si ce tableau a bien été peint à Belle-Isle, il date de l'été 1896, au moment où Matisse peint ses premières oeuvres témoignant d'une vision véritablement personnelle.
Ce tableau, ainsi que les nos 80, 85, 86 et 96, a été donné par Matisse à A. Marquet et offert par Madame Marquet au Musée de Bordeaux.
*Wenn dieses Bild tatsächlich in Belle-Isle gemalt worden ist, stammt es aus dem Jahre 1896, als seine ersten Werke in wirklich eigener Sicht entstehen.
Dieses Bild sowie die Nummern 80, 85, 86 und 96 bekam A. Marquet von Matisse geschenkt. Sie wurden von Madame Marquet dem Museum in Bordeaux vermacht.*
Musée des Beaux-Arts, Bordeaux
- 79 NU DANS L'ATELIER, 1898
Akt im Atelier
Huile sur carton, 65,5 × 50, signé en haut, à droite: Henri Matisse
Öl/Karton, signiert oben rechts: Henri Matisse
Ce nu dans l'atelier a été peint en compagnie de Marquet, au moment où Matisse adopte pour la première fois la technique divisionniste et se lie avec Derain et Puy (cf. no 63).
Dieser Akt im Atelier entstand im Beisein Marquests, als Matisse zum erstenmal die divisionistische Technik anwendet und sich somit Derain und Puy anschließt (s. Nr. 63).
Musée Bridgestone, Tokyo
- 80 PAYSAGE DE CORSE ou L'ARBRE, 1898
Korsische Landschaft oder Der Baum
Huile sur toile, 38 × 46, signé en bas, à droite: H. Matisse
Öl/Lwd., signiert unten rechts: H. Matisse
C'est en 1898 que Matisse fait un séjour de plusieurs mois en Corse. Il y travaille sur le motif, à la manière des impressionnistes, mais avec plus de liberté.
1898 verbringt Matisse einige Monate auf Korsika. Er arbeitet dort im Freien, wobei er sich der impressionistischen Technik in freier Weise bedient.
Musée des Beaux-Arts, Bordeaux
- 81 ENVIRONS DE TOULOUSE, 1898/99
Umgebung von Toulouse
Huile sur toile, 29 × 40
Öl/Lwd.
Collection Georges Renand, Paris
- 82 NATURE MORTE A CONTRE-JOUR, 1899
Stilleben im Gegenlicht
Huile sur toile, 74 × 93
Öl/Lwd.
Collection particulière, Pontoise

- 83 NU AUX SOULIERS ROSES, 1900
Akt mit rosa Schuhen
Huile sur toile, 70 × 60, signé en haut, à droite: H. Matisse
Ol/Lwd., signiert oben rechts: H. Matisse
Vraisemblablement peint à l'Académie Carrière, ce nu contient déjà des éléments essentiels du fauvisme.
Wahrscheinlich in der Akademie Carrière gemalt, weist dieser Akt bereits wesentliche Elemente des Fauvismus auf.
Collection Georges Daelemans, Bruxelles
- 84 INTERIEUR A L'HARMONIUM, 1900
Interieur mit Harmonium
Huile sur toile, 75 × 55, signé en bas, à gauche: Matisse
Ol/Lwd., signiert unten links: Matisse
Point de départ de recherches absolument neuves (Diehl-Humbert), ce tableau a toujours été conservé par l'artiste et a été offert par sa famille au Musée Matisse de Nice.
Das Bild war immer im Besitz des Künstlers und wurde nach seinem Tode von seiner Familie dem Musée Matisse in Nizza vermacht.
Musée Matisse, Nice
- 85 PAYSAGE DE VILLARS-SUR-OLLON, 1901
Landschaft von Villars-sur-Ollon
Huile sur carton, 16 × 22
Ol/Karton
Exp./Ausst.: 1904, Galerie Vollard, Paris; 1906, Galerie Druet, Paris
C'est vraisemblablement à Villars-sur-Ollon, en Suisse, où Matisse a fait un séjour de repos au printemps de 1901, qu'a été peint ce petit paysage d'une extrême hardiesse de facture, connu également sous le titre sans doute erroné, de *Paysage du Midi*.
Wahrscheinlich entstand diese kleine, in außerordentlicher Kühnheit durchgeführte Landschaft, die zweifellos fälschlicherweise auch »Südfranzösische Landschaft« benannt wurde, in Villars-sur-Ollon in der Schweiz, wo Matisse im Frühling 1901 zur Erholung weilte.
Musée des Beaux-Arts, Bordeaux
- 86 L'ARBRE, vers 1901
Der Baum, um 1901
Huile sur carton, 18 × 22
Ol/Karton
Musée des Beaux-Arts, Bordeaux
- 87 LES FLEURS JAUNES, 1902
Die gelben Blumen
Huile sur toile, 46 × 55
Ol/Lwd.
Collection S. Bordat, Paris

- 88 LE PONT SAINT-MICHEL, vers 1903
Die Brücke Saint-Michel, um 1903
Huile, 59 × 72, signé en bas, à droite: Henri Matisse
Öl, signiert unten rechts: Henri Matisse
Collection particulière, Pontoise
- 89 LUXE, CALME ET VOLUPTÉ, 1904
Huile sur toile, 95 × 116, signé en bas, à droite: Henri Matisse
Öl/Lwd., signiert unten rechts: Henri Matisse
Exp./Ausst.: 1905 »Salon des Indépendants«, Paris
Planche en couleurs
Farbtafel
Peint sous l'influence des néo-impressionnistes et spécialement de Signac chez qui Matisse a séjourné pendant l'été de 1904 à Saint-Tropez, ce tableau a été acheté au Salon des Indépendants par Signac et placé par lui dans sa maison de Saint-Tropez. Aussi est-il resté quasi inconnu jusqu'à ce que A. Barr le reproduise dans sa monographie sur Matisse. Seul Marcel Sembat le mentionne en 1920.
Gemalt unter dem Einfluß des Neoimpressionismus und insbesondere Signacs, bei dem sich Matisse im Sommer 1904 in St. Tropez aufhielt, wurde dieses Bild beim Salon des Indépendants von Signac für sein Haus in St. Tropez gekauft. Daher ist es eigentlich unbekannt geblieben, bis A. Barr es in seiner Monographie über Matisse reproduzierte (1951). Lediglich Marcel Sembat erwähnt es im Jahre 1920. (Der Titel zitiert eine Zeile aus dem berühmten Gedicht »l'invitation au voyage« aus den »Fleurs du Mal« von Charles Baudelaire.)
Collection privée, Paris
- 90 VUE DE SAINT-TROPEZ, 1904
Ansicht von Saint-Tropez
Huile sur toile, 35 × 48, signature effacée en bas à droite
Öl/Lwd., Signatur unten rechts ausgewischt
Exp./Ausst.: 1905 »Salon des Indépendants«, Paris, où il est acheté par l'Etat
Musée de Bagnols-sur-Cèze
- 91 ETUDE POUR »MARQUET PEIGNANT UN NU«, 1904/05
Entwurf zu »Marquet malt einen Akt«
Huile sur papier, 31 × 24, signé en bas, à droite du monogramme: H. M.
Öl/Papier, unten rechts monogrammiert: H. M.
Musée National d'Art Moderne, Paris
- 92 MARQUET PEIGNANT UN NU, 1904/05
Marquet malt einen Akt
Huile sur papier, 91 × 72
Öl/Papier
Ce tableau a été exécuté pendant l'hiver 1904—1905, en compagnie de Marquet, qu'on aperçoit dans le fond peignant le tableau exposé sous le no 67, dans l'atelier de Manguin où les trois amis se retrouvaient souvent pour travailler ensemble.
Dieses Bild entstand im Winter 1904/05 im Beisein Marquets, den man im Hintergrund beim Malen des unter der Nr. 67 ausgestellten Bildes sieht, im Atelier von Manguin, wo sich die drei Freunde oft trafen, um zusammen zu arbeiten.
Musée National d'Art Moderne, Paris (acquis avec le concours de M. P. David-Weill)

- 93 **PORTRAIT D'ALBERT MARQUET, vers 1905**
 Bildnis Albert Marquet, um 1905
 Huile sur bois, 41,5 × 31
 Öl/Holz
 Exp./Ausst.: 1906, Galerie Druet, Paris; 1916 »Art français«, Oslo.
Nasjonal Galleriet, Oslo
- 93a **COLLIOURE, 1905**
 Huile sur toile, 25 × 32, signé et dédié en bas, à droite: A H P(urrmann. Amicalement Henri-Matisse
 Öl/Lwd., unten rechts signiert mit Widmung: A H P(urrmann. Amicalement Henri Matisse
 Daté au dos: 1905
 Auf der Rückseite datiert: 1905
 Ce tableau a été donné par Matisse à Hans Purrmann. Ce jeune peintre était venu à Paris pour voir au Salon d'Automne de 1905 la rétrospective Manet, mais se fixa à Paris et subit très vite l'ascendant de Matisse. Il joua un rôle essentiel dans l'établissement des rapports entre Matisse et l'Allemagne, ainsi que dans la direction de l'atelier du couvent des Oiseaux.
Dieses Bild war ein Geschenk von Matisse an Hans Purrmann. Der junge Maler war nach Paris gekommen, um im Herbstsalon des Jahres 1905 die retrospektive Ausstellung von Manets Oeuvre zu sehen; er blieb aber dort und geriet sehr bald in den Einfluß von Matisse. Er spielte eine wesentliche Rolle bei der Anknüpfung von Beziehungen zwischen Matisse und Deutschland sowie bei der Führung des »Couvent des Oiseaux«.
 Exp./Ausst.: 1906, Galerie Druet, Paris
Musée Bridgestone, Tokyo
- 94 **TETE D'HOMME, vers 1905**
 Männerkopf, um 1905
 Huile sur toile, 35 × 27
 Öl/Lwd.
Musée des Beaux-Arts, Bordeaux
- 95 **LA GITANE, 1905/06**
 Die Zigeunerin
 Huile sur toile, 55 × 46, signé en bas, à gauche: Henri Matisse
 Öl/Lwd., signiert unten links: Henri Matisse
 Exp./Ausst.: 1906, »Matisse« Galerie Druet, Paris, 1910, »Matisse«, Galerie Bernheim-Jeune, Paris.
Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez
- 96 **LES VOILIERS, 1906**
 Die Segelschiffe
 Huile sur toile, 25 × 59
 Öl/Lwd.
 A servi d'affiche pour une des premières expositions de Matisse, celle, sans doute, de la Galerie Druet.
Diente als Plakat für eine der ersten Ausstellungen von Matisse, zweifellos der in der Galerie Druet.
Collection Maître Maxime Blum, Paris

97 LE LUXE, 1907

Luxus

Huile sur toile, 210 × 138, signé en bas, à gauche du monogramme: H. M.

Öl/Lwd., monogrammiert unten links: H. M.

Exp./Ausst.: 1907 »Salon d'Automne«, Paris

Il existe deux versions de mêmes dimensions de cette composition. Celle-ci est la plus ancienne et a été exécutée à Collioure pendant l'été de 1907. Sa stylisation monumentale fait oublier le caractère inachevé de l'œuvre, que Matisse considérait comme une *esquisse* de la seconde version; c'est ce titre (Le Luxe, esquisse), qu'il lui a donné dans le catalogue du Salon d'Automne et contre lequel protestait déjà son admirateur Michel Puy dans son compte-rendu du Salon.

A la différence de la seconde version, aujourd'hui au Musée de Copenhague, et que Matisse a souvent exposée à l'étranger (Londres, Grafton Galleries, 1912; Cologne, *Sonderbund*, 1912; New York, *Armory Show*, 1913) ce tableau est resté presque inconnu jusqu'à ce qu'il entre dans les collections du Musée National d'Art Moderne, venant de l'atelier de l'artiste.

Von dieser Komposition existieren zwei Fassungen mit gleichen Maßen. Diese ist die erste und entstand in Collioure, während des Sommers 1907. Die monumentale Stilisierung läßt den unvollendeten Charakter des Werkes vergessen, das Matisse als Skizze für die zweite Fassung betrachtete. Dies ist auch der Titel, den er ihm im Katalog des Herbstsalons gibt (Luxe, Skizze) und gegen den bereits sein Bewunderer Michel Puy in seiner Besprechung des Salons protestiert. Im Gegensatz zu der zweiten Fassung, die sich heute im Kopenhagener Museum befindet und von Matisse oft im Ausland ausgestellt wurde (London, Grafton Galleries, 1912; Köln, Sonderbund, 1912; New York, Armory-Show, 1913), blieb dieses Bild fast unbekannt, bis es der Sammlung des Musée National d'Art Moderne hinzugefügt wurde.

Musée National d'Art Moderne, Paris

98 NU BLEU – COLLIOURE, 1907

Blauer Akt – Collioure, 1907

Huile sur toile, 55 × 46, signé en bas, à droite: H. Matisse

Öl/Lwd., signiert unten rechts: H. Matisse

Collection privée, Paris

99 MARGOT, 1907

Huile sur toile, 81 × 65, signé en bas, à gauche: Henri Matisse

Öl/Lwd., signiert unten links: Henri Matisse

Exp./Ausst.: 1910, Galerie Bernheim-Jeune, Paris; 1914, Galerie Gurlitt, Berlin.

Représente la fille de Matisse, souvent prise comme modèle par son père à cette époque.

Das Bild zeigt die Tochter von Matisse, die zu dieser Zeit ihrem Vater oft als Modell diente.

Kunsthaus Zürich

100 L'ENFANT AU FILET A PAPILLONS, 1907

Das Kind mit dem Schmetterlingnetz

Huile sur toile, 176 × 115, signé et daté en bas, à droite: Henri Matisse, 1907

Öl/Lwd., signiert und datiert unten rechts: Henri Matisse, 1907

Exp./Ausst.: 1910, XX^eme Secession, Berlin?

Institute of Arts, Minneapolis

101 JEUNE FILLE ASSISE, 1909

Sitzendes Mädchen

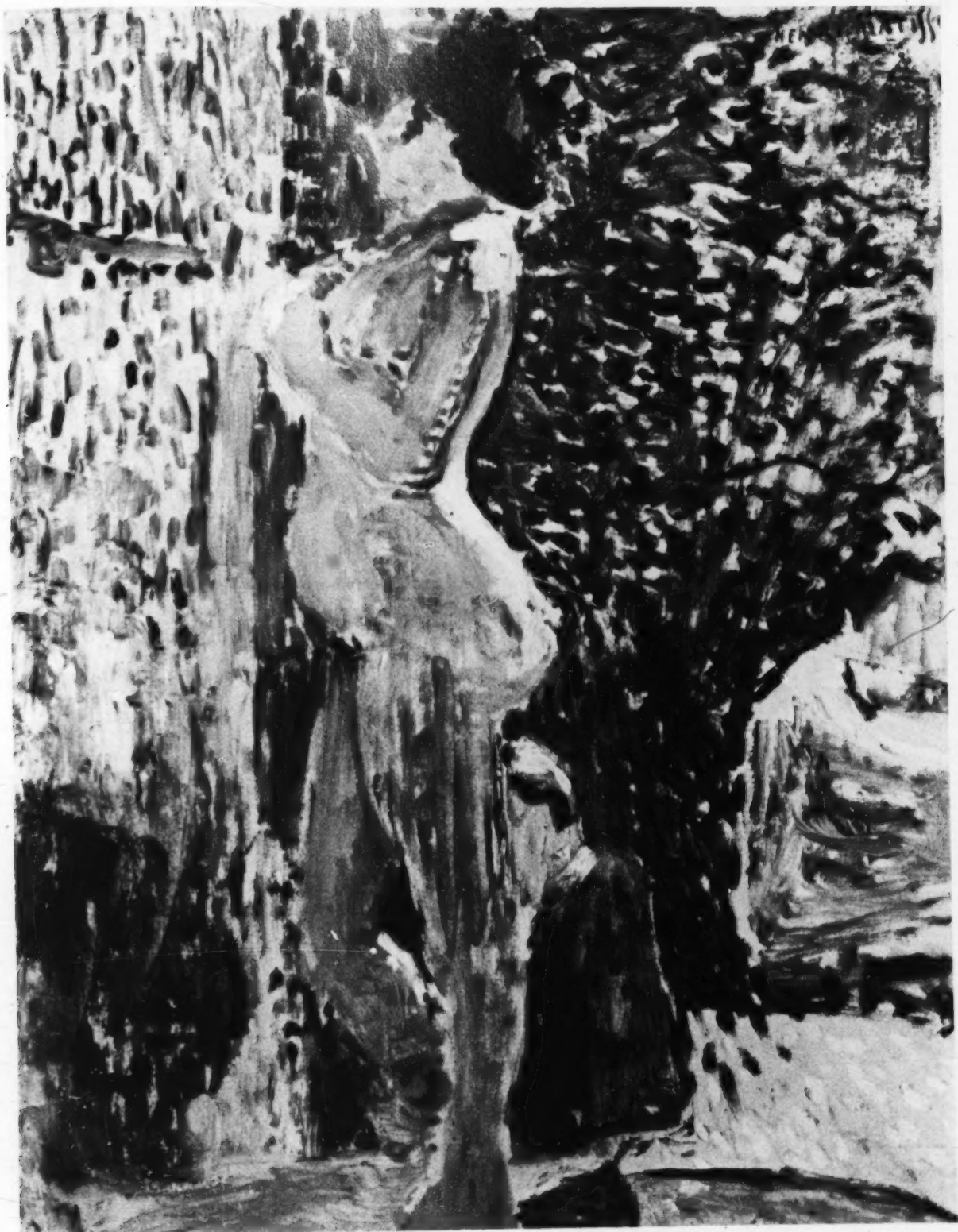
Huile sur toile, 41,5 × 33,5, signé en bas, à droite: Henri Matisse

Öl/Lwd., signiert unten rechts: Henri Matisse

Wallraf-Richartz-Museum, Köln



No 78



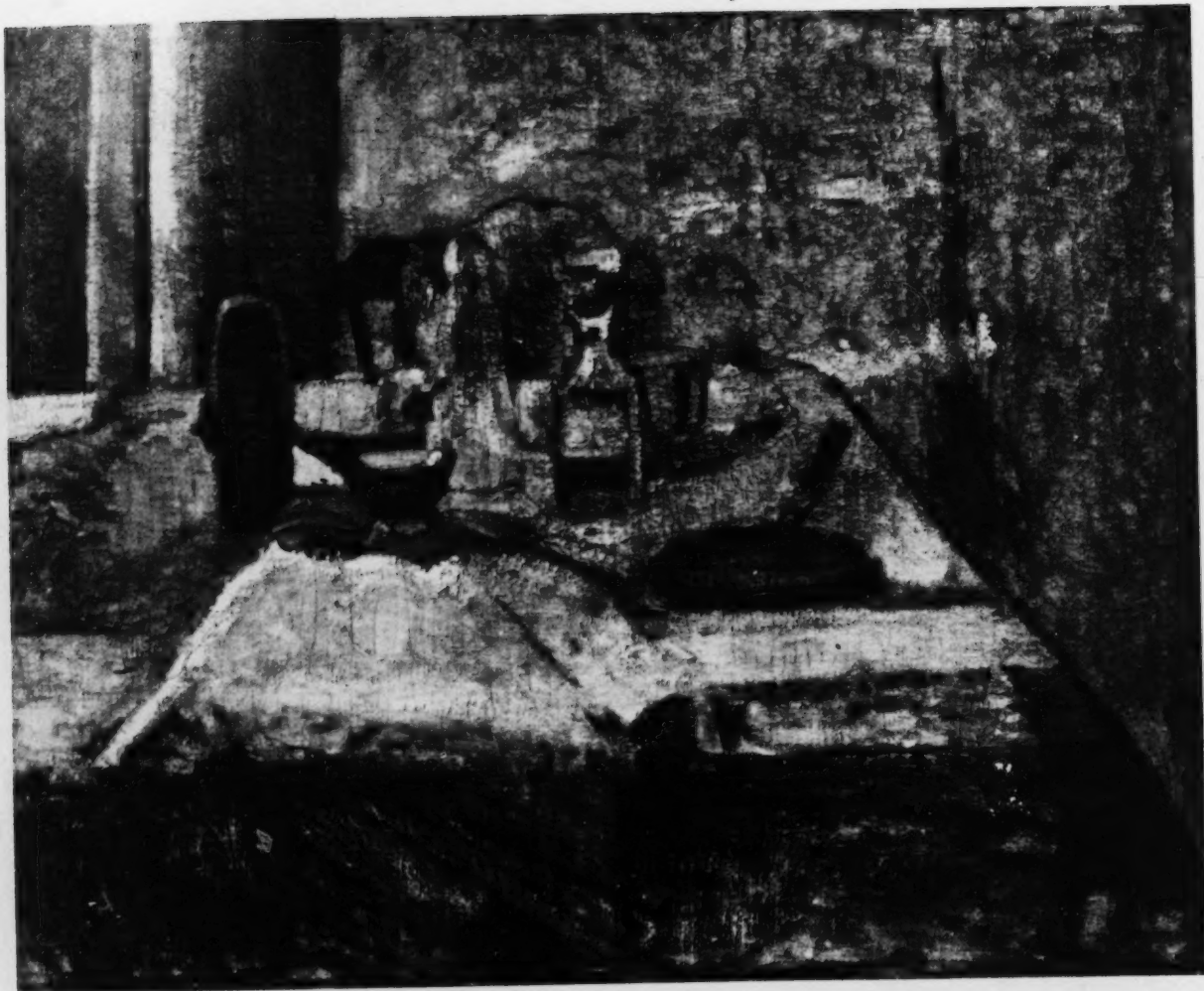
No 79



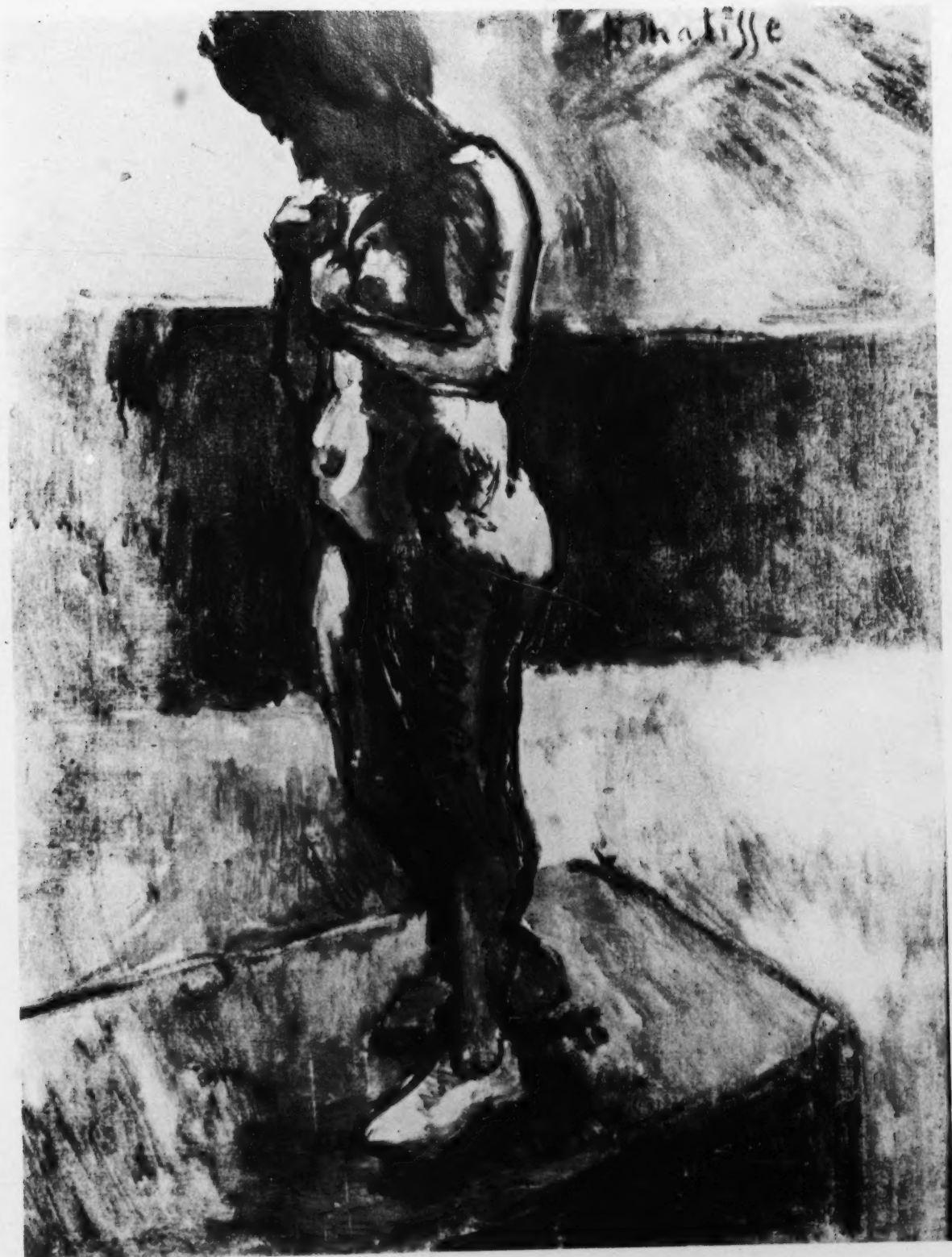
No 80



No 81



No 82



No 83



No 84



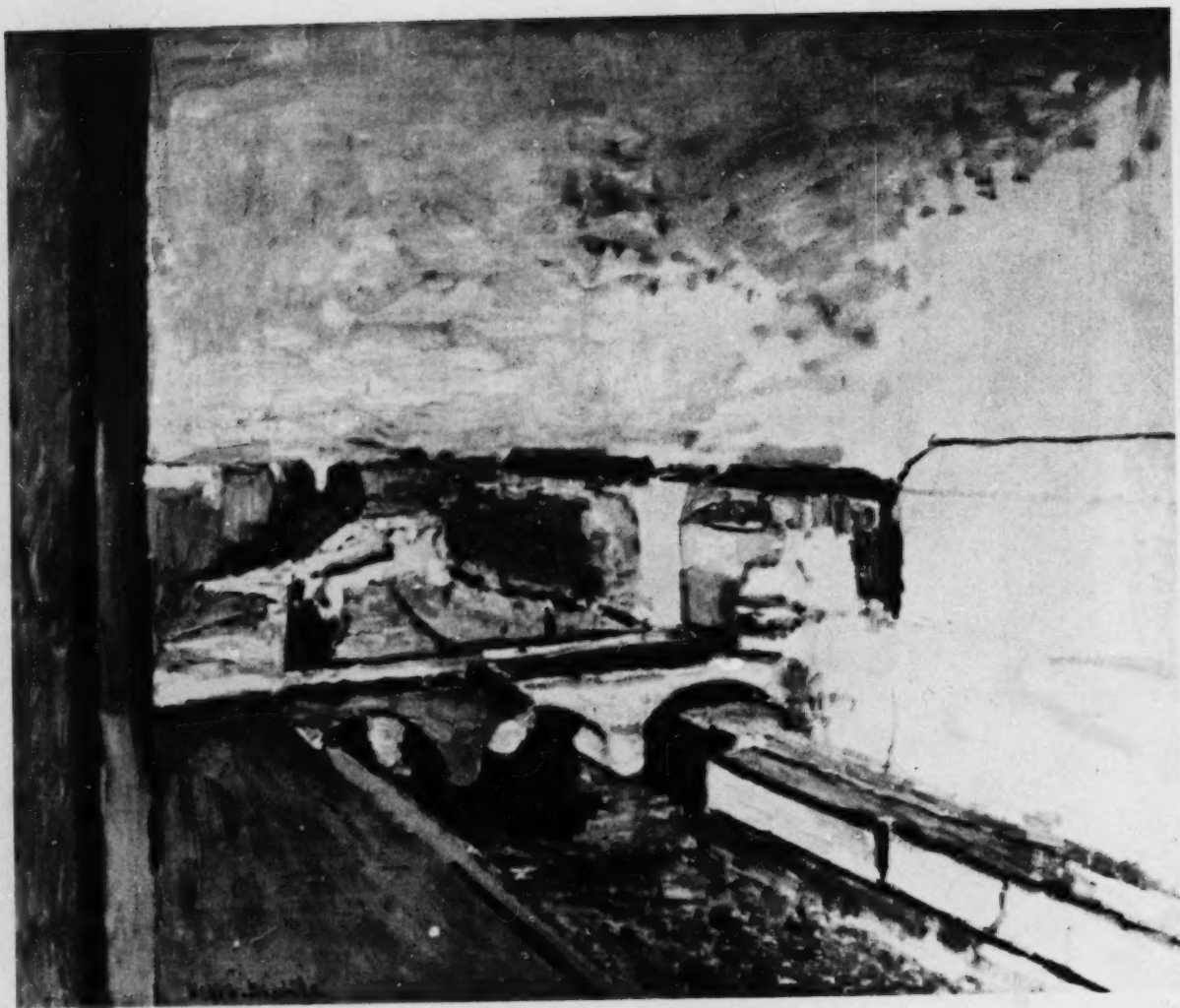
No 85



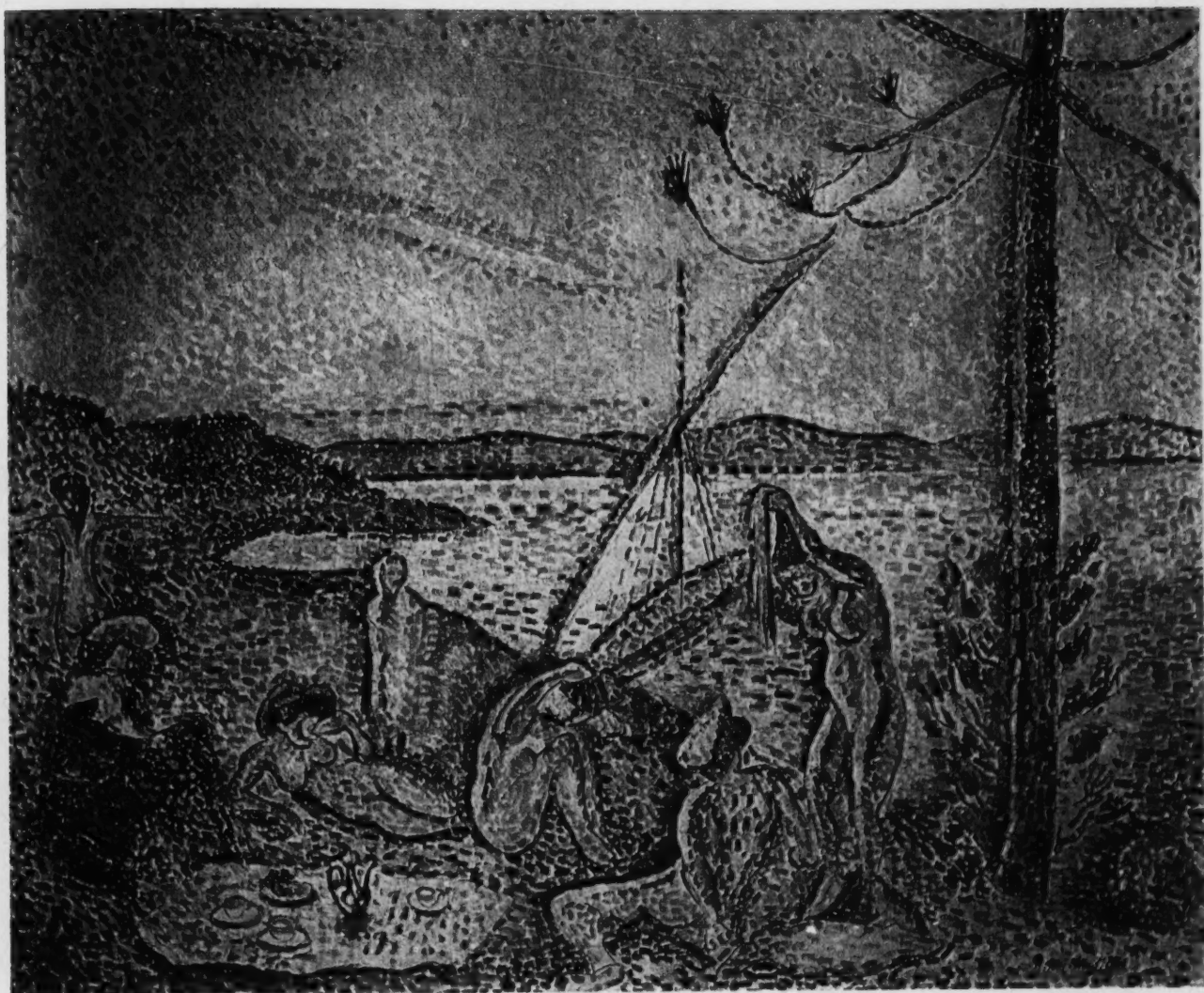
No 86



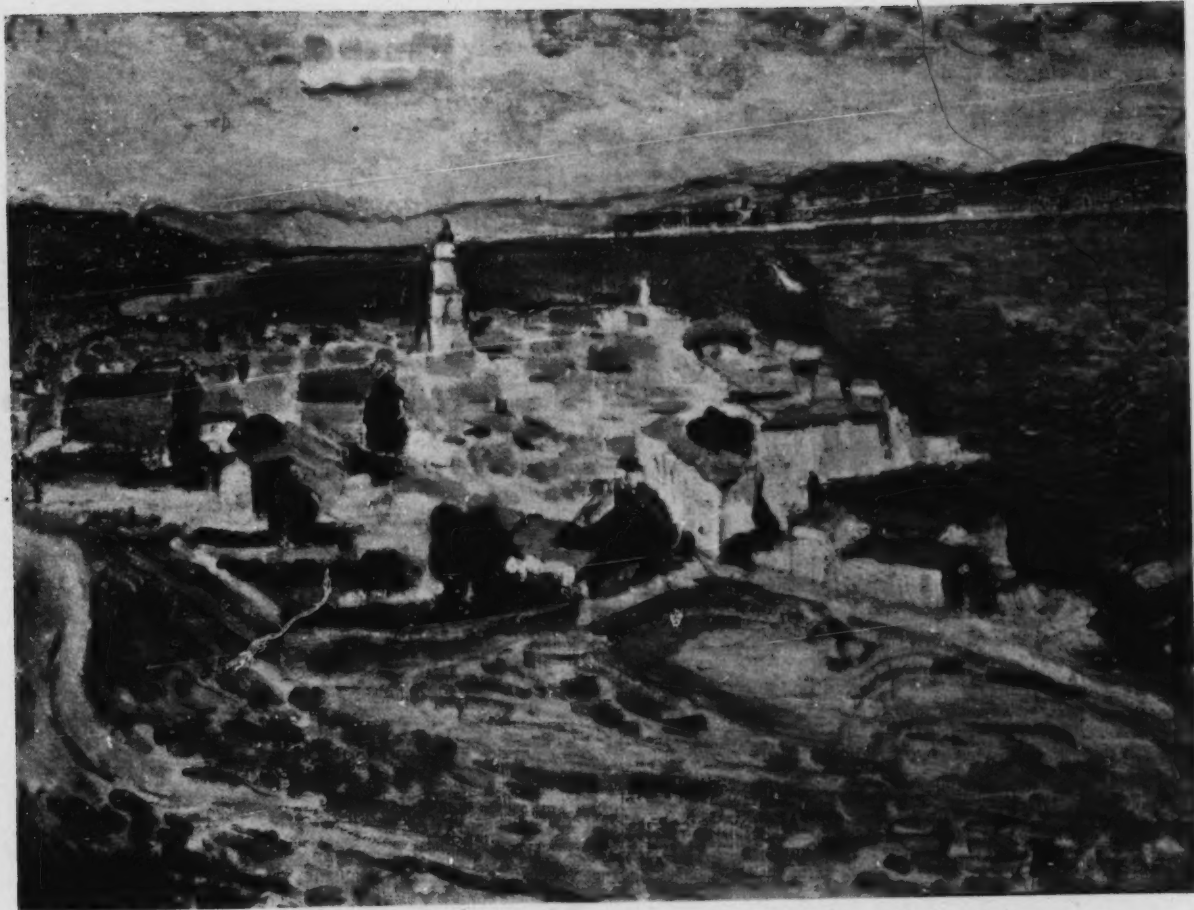
No 87



No 88



No 89



No 90

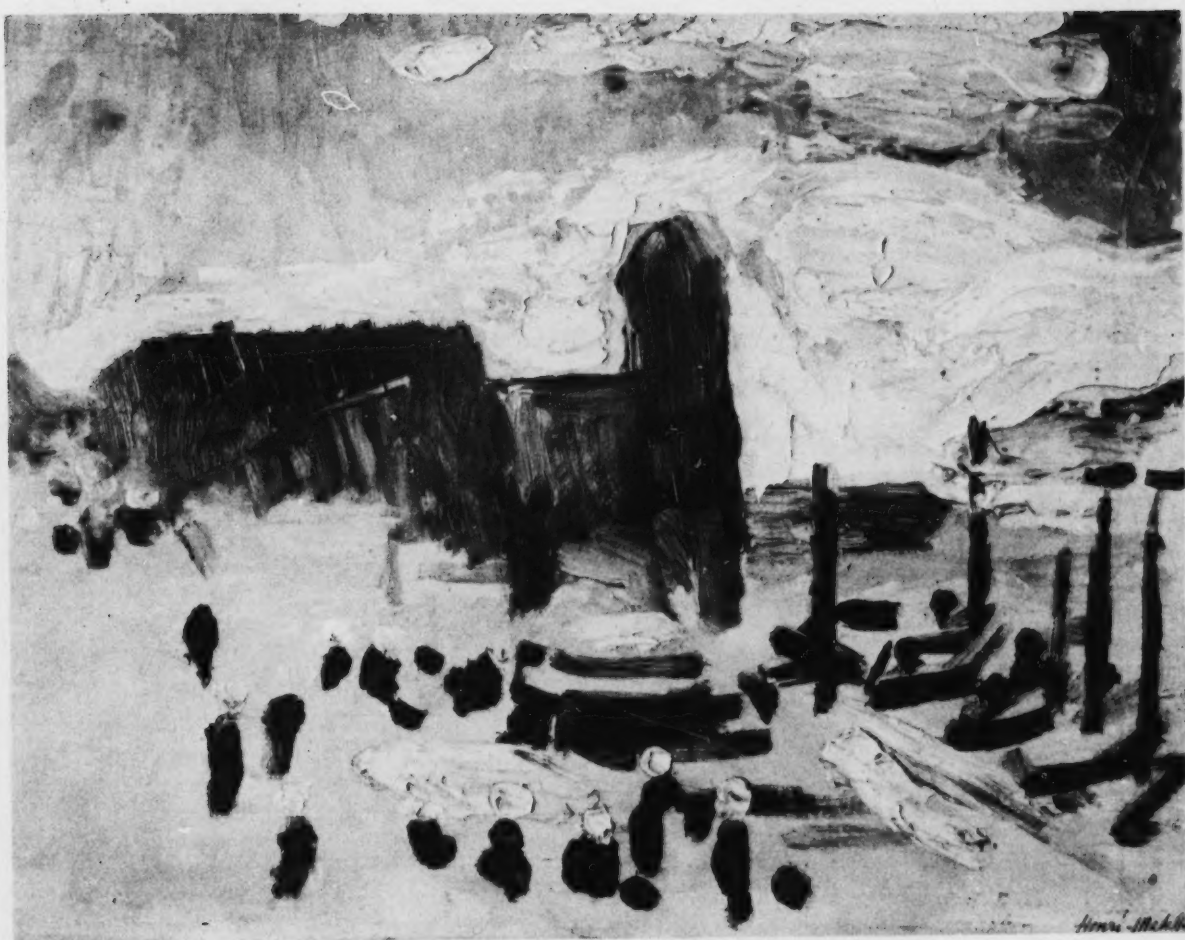




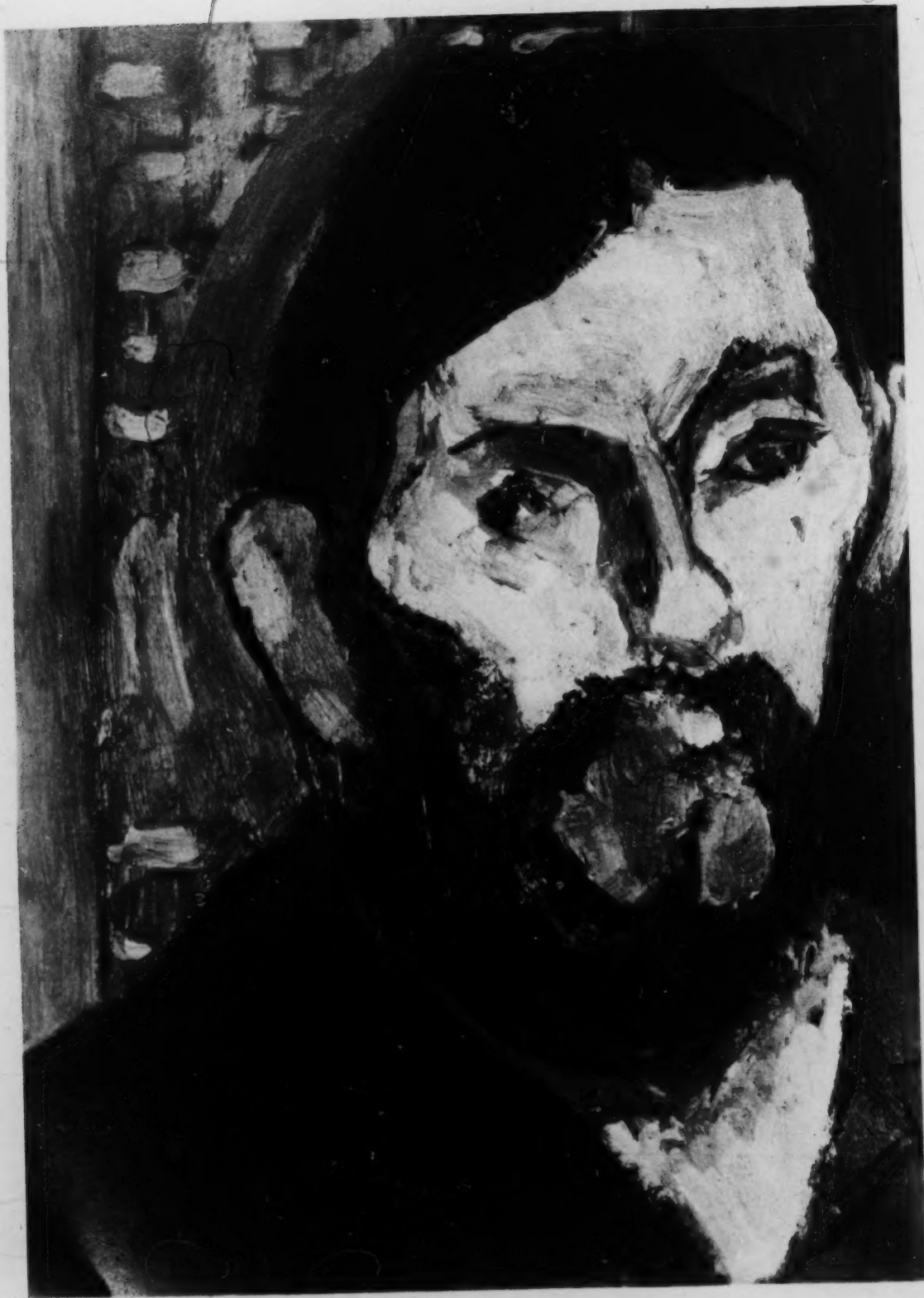
No 92



No 93



No 93a



No 94

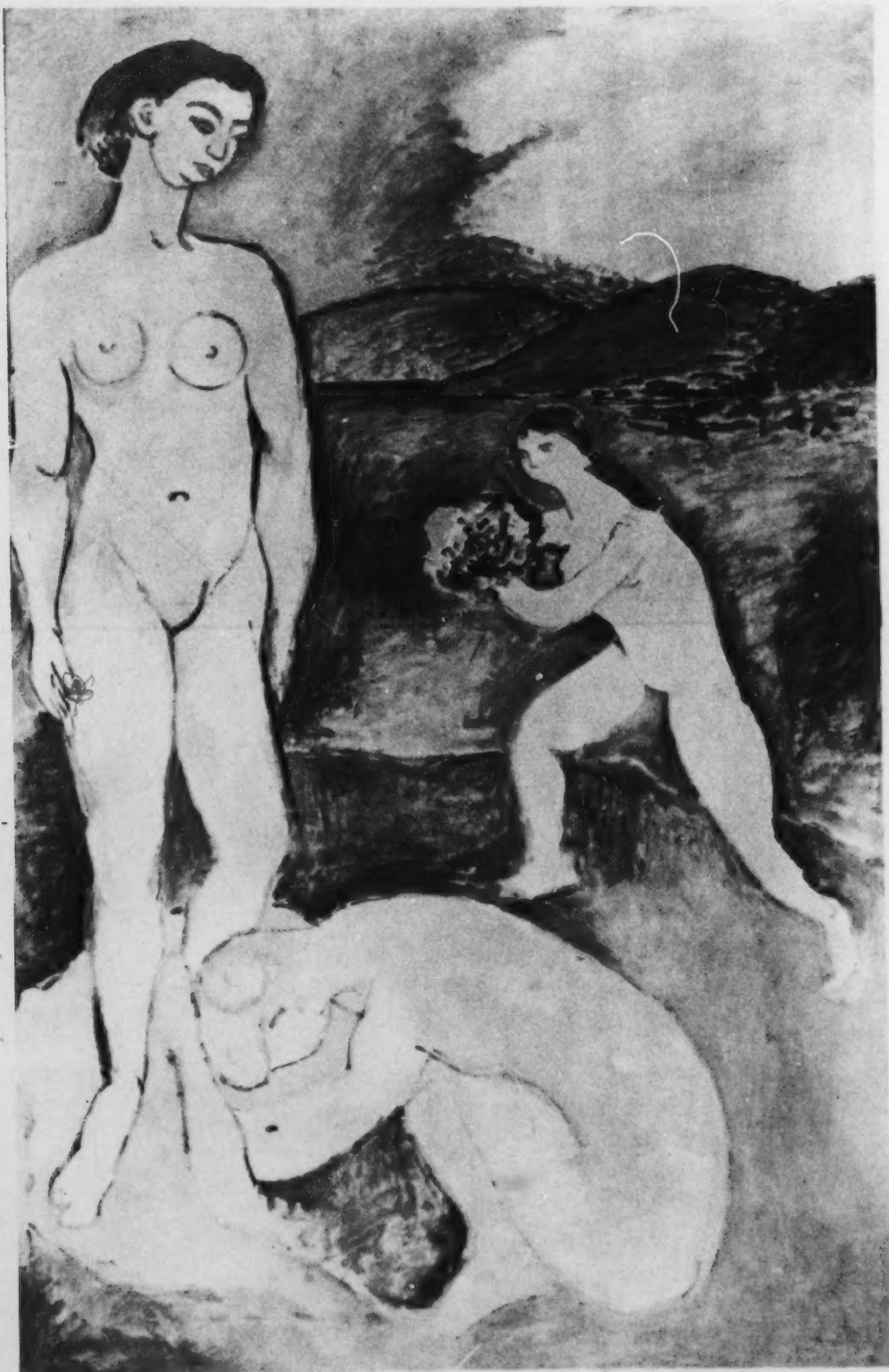


No 95

2



No 96



No 97



No 98



No 99



No 100



No 101

PUY, Jean

Roanne 1876 – 1960

Après une première formation à Lyon, puis à Paris, à l'Académie Julian, Puy subit l'influence des impressionnistes et s'inscrit à l'Académie Carrière en 1899, où il fait la connaissance de Derain et de Matisse dont il est toujours resté l'ami. Dès 1903, il utilise des couleurs vives qui cependant n'atteignent jamais la violence de celles de ses camarades. Aux principales manifestations historiques du Fauvisme, auxquelles il participe, ses envois sont en général parmi les plus remarquables par la critique. Il cherche ses thèmes dans de nombreux voyages en Bretagne, dans le Midi et dans son Forez natal. Son frère, Michel Puy, fut un des premiers défenseurs du Fauvisme dans ses articles et dans son livre *Le dernier état de la peinture* (1911), dont d'importants extraits ont été traduits en allemand dans »Der Sturm« (décembre 1911, no 88).

Puy erhielt seine erste Ausbildung in Lyon und später an der Akademie Julian in Paris; unter dem Eindruck der Impressionisten schreibt er sich 1899 an der Akademie Carrière ein, wo er Matisse und Derain kennenlernt, mit denen er befreundet bleibt. Ab 1903 verwendet er lebhafte Farben, die jedoch nie die Heftigkeit der seiner Freunde erreichen. Auf den wichtigsten historischen Ausstellungen der Fauves werden seine Bilder im allgemeinen von der Kritik mit am stärksten beachtet. Seine Themen findet Puy auf zahlreichen Reisen durch die Bretagne, durch Südfrankreich und in seiner Heimat Forez. Sein Bruder Michel Puy war in seinen Artikeln und seinem Buch »Le dernier état de la peinture« (1911) einer der ersten Verfechter der fauvistischen Idee. Wichtige Auszüge aus diesem Buch erschienen in deutscher Sprache in »Der Sturm« (Dezember 1911, Nr. 88).

102 PAYSAGE NOBLE, 1904

Erhabene Landschaft

Huile sur toile, 94 × 75, signé et daté en bas, à gauche: J. Puy, 04
Öl/Lwd., signiert und datiert unten links: J. Puy, 04

Exp./Ausst.: 1906 »Salon d'Automne«, Paris, où il est acheté par l'Etat

Musée des Beaux-Arts, Rouen

103 PAYSAGE DE SAINT-ALBAN-LES-EAUX, vers 1904

Landschaft in Saint-Alban-les-Eaux, um 1904

Huile sur toile, 74 × 94, signé en bas, à droite: J. Puy
Öl/Lwd., signiert unten rechts: J. Puy

Don de M. Henri Matisse, 1950, qui avait reçu ce tableau en cadeau de l'artiste.

Schenkung von Henri Matisse aus dem Jahre 1950, der dieses Bild als Geschenk von Puy erhalten hatte.
Musée National d'Art Moderne, Paris

104 LE PEINTRE ET SON MODELE A L'OMBRELLE A BELLE-ISLE, 1905

Der Künstler und sein Modell mit Sonnenschirm in Belle-Isle

Huile sur toile, 64 × 100, signé et annoté en bas, à gauche: J. Puy, Belle-Ile
Öl/Lwd., signiert und mit der Anmerkung versehen unten links: J. Puy, Belle-Ile

Exp./Ausst.: 1907 »Salon des Indépendants«, Paris; 1907 »Secession«, Berlin?

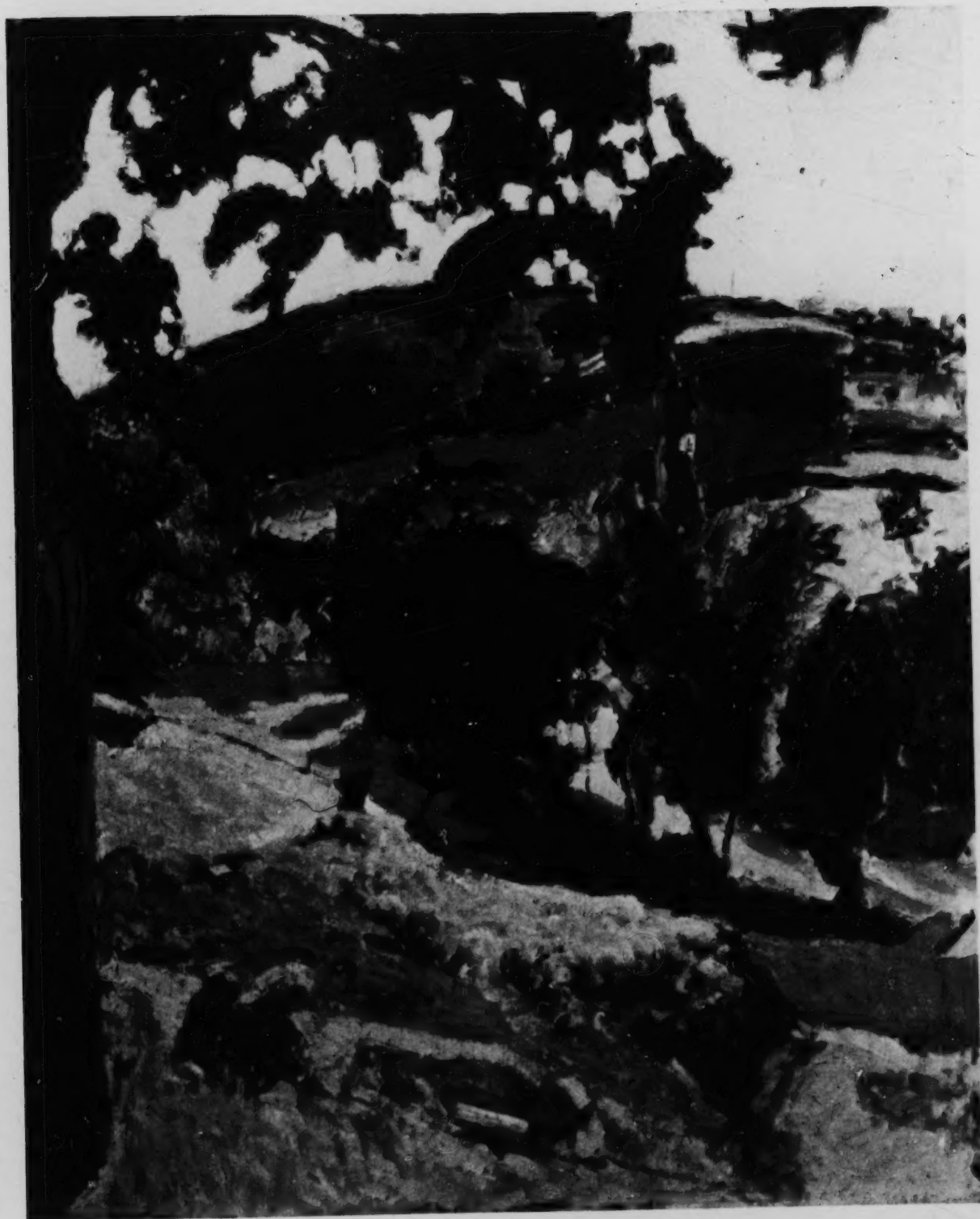
Collection Oscar Ghez, Genève

105 LA PLAGE AU COUCHANT DU SOLEIL, 1907

Der Strand bei Sonnenuntergang

Huile sur toile, 29 × 58, signé en bas, à gauche: J. Puy
Öl/Lwd., signiert unten links: J. Puy

Collection Oscar Ghez, Genève



No 102.



No 103



No 104



No 105

VALTAT, Louis
Dieppe 1869 – Paris 1952

Valtat est un de ces artistes isolés dont le rôle de précurseur du fauvisme apparaît maintenant avec netteté. C'est cependant avec les Nabis qu'il présente d'abord des affinités, mais au cours de plusieurs séjours dans le Midi, et surtout après son installation à Anthéor en 1899, il adopte de violents contrastes de couleurs et une facture très libre. Exposées régulièrement aux différents salons, ses toiles ne manquent pas de retenir l'attention de futurs Fauves, et au Salon d'Automne de 1905, son envoi est compris dans les mêmes critiques que ceux de Matisse ou de Marquet.

Valtat ist einer jener Einzelgänger, deren Rolle als Vorläufer des Fauvismus heute klar zutage tritt. Zunächst zeigt er Ähnlichkeiten mit den Nabis, doch im Laufe von mehreren Aufenthalten in Südfrankreich und vor allem nachdem er sich 1899 in Anthéor niederläßt, werden seine Farbkontraste stärker und seine Ausführung freier. Seine Bilder, die regelmäßig auf verschiedenen Salons ausgestellt wurden, erregen die Aufmerksamkeit der künftigen Fauves. Beim Salon d'Automne 1905 werden die von ihm eingesandten Arbeiten zusammen mit denen von Matisse und Marquet besprochen.

106 CHEZ MAXIM'S, 1895

Im Maxim

Huile sur toile, 81 × 60, signé en bas, à gauche du monogramme: L. V.
Öl/Lwd., monogrammiert unten links: L. V.

Simplification des contours, liberté de la facture, violence des couleurs annoncent directement ici l'art des Fauves.

Vereinfachte Konturen, freiere Durchführung, kräftige Farben sind hier als Vorboten der Kunst der Fauves zu werten.

Collection Oscar Ghez, Genève

107 LES PORTEUSES D'EAU A ARCACHON, 1897

Die Wasserträgerinnen in Arcachon

Huile sur toile, 130 × 162, signé et daté en bas, à droite: L. Valtat 97
Öl/Lwd., signiert und datiert unten rechts: L. Valtat 97

Collection Oscar Ghez, Genève

108 LES ROCHERS, 1902

Die Felsen

Huile sur toile, 81 × 100, signé et daté en bas, à droite: L. Valtat, 1902
Öl/Lwd., signiert und datiert unten rechts: L. Valtat, 1902

Collection Oscar Ghez, Genève

109 PROMENADE AUX CHAMPS-ELYSEES, 1905

Spaziergang auf den Champs-Élysées

Huile sur toile, 54 × 65, signé en bas, à droite: L. Valtat
Öl/Lwd., signiert unten rechts: L. Valtat

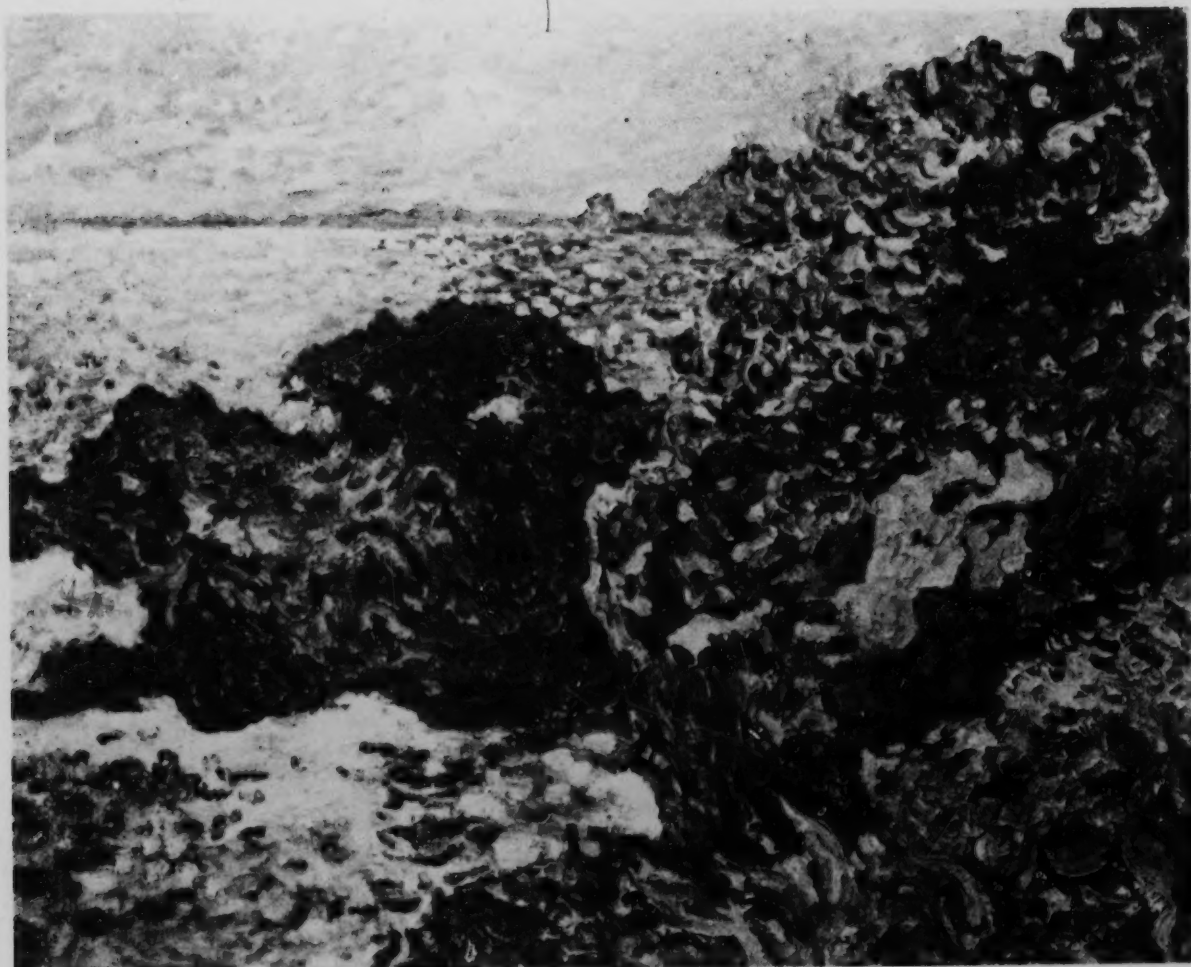
Collection Oscar Ghez, Genève



No 106



No 107



No 108



No 109

VAN DONGEN, Kees
Delfthaven (Pay-Bas) 1877

Dès ses premières œuvres en Hollande et en France (il vient à Paris en 1897), apparaissent une violence de couleur et une liberté de facture qui ont permis à G. Duthuit d'écrire: »Van Dongen a suivi de loin des recherches fauves, à moins qu'il ne les ait devancées dès 1895, sans y faire attention.« Aussi, après avoir connu une courte période pointilliste, est-il un des membres les plus rugissants de la cage aux fauves. La datation de ses œuvres anciennes, que l'artiste semble avoir embrouillée par jeu, est difficile; quelques indications anciennes, et la date de son voyage en Espagne et au Maroc nous ont conduit à présenter ici un essai de classement chronologique en partie nouveau pour les œuvres exposées. Il en résulterait que Van Dongen a prolongé et développé les découvertes du fauvisme, alors que ses camarades s'orientaient dans des voies différentes. Van Dongen a été invité à exposer à la Brücke à Dresde en 1908.

Schon bei seinen ersten Bildern aus Holland und Frankreich (er kam 1897 nach Paris) zeigt sich eine solche Lebhaftigkeit der Farbe und Freiheit der Komposition, daß Duthuit schreiben konnte: »Van Dongen ist den Fauvisten längst auf der Spur, wenn er ihnen nicht gar schon 1895 zuvorgekommen ist, ohne es zu bemerken.« So wird er nach einer kurzen pointilistischen Periode zu einem der regsten Mitglieder des »Cage aux Fauves«. Die Datierung seiner frühen Werke ist schwierig; der Künstler scheint aus Spaß Zeitangaben vertauscht zu haben. Einige frühe Angaben und das Datum seiner Reise nach Spanien und Marokko haben uns veranlaßt, die ausgestellten Werke in einer teilweise neuen chronologischen Ordnung zu zeigen. Hieraus ergibt sich, daß Van Dongen noch lange an den Entdeckungen festhält und sie weiterentwickelt, während seine Freunde bereits andere Wege gehen. 1908 wird Van Dongen eingeladen, bei der Brücke in Dresden auszustellen.

110 LE BOUQUET IMAGINAIRE, 1904

Der Traumstrauß

Huile sur toile, 55 × 46, signé en bas, à droite: Van Dongen

Ol/Lwd., signiert unten rechts: Van Dongen

Exp./Ausst.: 1908 »Salon des Indépendants«, Paris? 1908 und 1911 Galerie Bernheim-Jeune, Paris

Ce tableau paraît inspiré par une toile imprimée.

Dies Bild dürfte durch einen Stoffdruck angeregt worden sein.

Collection Laffaille, Neuilly-sur-Seine

111 LE BONIMENT, 1904/05

Der Spaßmacher

Huile sur toile, 120 × 80, signé en bas, à gauche: Van Dongen

Ol/Lwd., signiert unten links: Van Dongen

Exp./Ausst.: 1905, »Salon des Indépendants«, Paris

Collection Bernheim-Jeune, Paris

112 DANSEUSE BORGNE, 1905

Einäugige Tänzerin

Huile sur toile, 81 × 54, signé en bas, à droite: Dongen. Daté au revers: 1905

Ol/Lwd., signiert unten rechts: Dongen; datiert auf der Rückseite: 1905

Collection M. Louis Chaumeil, Paris

113 LE CLOWN, 1905

Der Clown

Huile sur panneau, 74 × 60, signé en bas, à droite: Van Dongen

Ol/Tafel, signiert unten rechts: Van Dongen

Collection Mme Lucile Manguin, Paris

- 114 AU BOIS DE BOULOGNE, 1906
 Im Bois de Boulogne
 Huile sur toile, 45 × 42, signé en bas, à droite: Van Dongen
 Öl/Lwd., signiert unten rechts: Van Dongen
 Exp./Ausst.: 1909 »Salon d'Automne«, Paris
 Une ancienne inscription au dos »Au Bois de Boulogne«, 1906
Bildtitel auf der Rückseite »Au Bois de Boulogne«, 1906.
Collection A. Drouant, Paris
- 115 LES CAVALIERS DU BOIS DE BOULOGNE, vers 1906
 Die Reiter im Bois de Boulogne, um 1906
 Huile sur toile, 65 × 52, signé en bas, à gauche: Van Dongen
 Öl/Lwd., signiert unten links: Van Dongen
Nouveau Musée des Beaux-Arts, Le Havre
- 116 LE VIEUX CLOWN, vers 1906
 Der alte Clown, um 1906
 Huile sur toile, 130 × 97, signé en bas, à droite: Van Dongen
 Öl/Lwd., signiert unten rechts: Van Dongen
 Exp./Ausst.: 1910 »Salon des Indépendants«, Paris
Collection Oscar Ghez, Genève
- 117 FILLE AU GRAND CHAPEAU, 1906
 Mädchen mit großem Hut
 Huile sur toile, 116 × 89
 Öl/Lwd.
Collection A. Drouant, Paris
- 118 PORTRAIT DE D. H. KAHNWEILER, 1907
 Bildnis D. H. Kahnweiler
 Huile sur toile, 65 × 54, signé en haut, à droite: Van Dongen
 Öl/Lwd., signiert oben rechts: Van Dongen
 Ce portrait du célèbre marchand aurait été découpé dans un tableau plus vaste comprenant une figure allégorique.
Das Bildnis des berühmten Kunsthändlers soll aus einem größeren Bild mit einer Allegorie herausgeschnitten worden sein.
Collection Oscar Ghez, Genève
- 119 »EN LA PLAZA« ou FEMMES A LA BALUSTRADE, 1910
 »En La Plaza« oder Frauen auf der Balustrade
 Huile sur toile, 80 × 99, signé en haut, à gauche: Van Dongen
 Öl/Lwd., signiert oben links: Van Dongen
 Exp./Ausst.: 1911, Galerie Bernheim-Jeune, Paris; 1920 »Art français d'Avant-Garde«, Galerie Dalmau, Barcelone

La date de ce chef d'œuvre, et plus généralement la date du premier voyage en Espagne de Van Dongen (car il est peu probable qu'il ait été peint à Paris), est difficile à fixer. Un tableau est daté »Séville 1910« et c'est en 1911, à l'exposition de Bernheim-Jeune que les titres espagnols apparaissent. Il n'est cependant pas impossible que des sujets espagnols aient pu être peints »de chic«. Ce tableau représente deux femmes assises au balcon d'honneur des arènes.

Das Datum dieses Meisterwerkes bzw. das Datum von Van Dongens erster Reise nach Spanien ist schwer festzustellen. Es ist nicht sehr wahrscheinlich, daß es in Paris entstand. Eines seiner Werke trägt den Titel »Sevilla 1910« und 1911 erscheinen bei der Bernheim-Jeune-Ausstellung die spanischen Titel. Es ist jedoch durchaus möglich, daß spanische Motive aus der Phantasie heraus gemalt wurden.

Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez

120 FEMME A L'AIGRETTE, 1910 *

Frau mit Agraße

Huile sur toile, 55 × 46, signé en haut, à gauche: Van Dongen

Öl/Lwd., signiert oben links: Van Dongen

Exp./Ausst.: 1911 »Salon d'Automne«, Paris?

Si ce tableau a bien été exécuté à Madrid, comme le suggère une inscription ancienne au dos de la toile, il faut le dater de 1910 (cf. no 119); la gamme colorée invite cependant à le placer plus tôt.

Wenn dieses Bild tatsächlich in Madrid entstanden ist, wie es eine alte Aufschrift auf der Rückseite nahelegt, muß es auf 1910 datiert werden (s. Nr. 119). Die Farbskala des Werkes läßt jedoch eher auf eine frühere Zeit schließen.

Collection privée, Paris

121 DANSEUSE ESPAGNOLE

Spanische Tänzerin

Huile sur toile, 75 × 115, signé en bas, vers le centre: Van Dongen

Öl/Lwd., signiert unten in der Mitte: Van Dongen

Bien qu'il puisse s'agir d'une »espagnolade« de théâtre, comme Van Dongen en a exécuté plusieurs, l'influence probable de Vélasquez invite à placer ce tableau pendant ou immédiatement après le voyage en Espagne.

Obwohl es sich hier um den Theaterauftritt einer spanischen Tänzerin handeln könnte, wie sie von Van Dongen des öfteren gemalt wurden, veranlaßt der wahrscheinliche Einfluß Valesquez' dazu, die Entstehung des Bildes während oder sofort nach seiner Spanienreise anzunehmen.

Musée National d'Art Moderne, Paris

122 FEMME COUCHEE, vers 1910

Liegende Frau, um 1910

Huile sur toile, 95 × 174, signé en bas, à droite: Van Dongen

Öl/Lwd., signiert unten rechts: Van Dongen

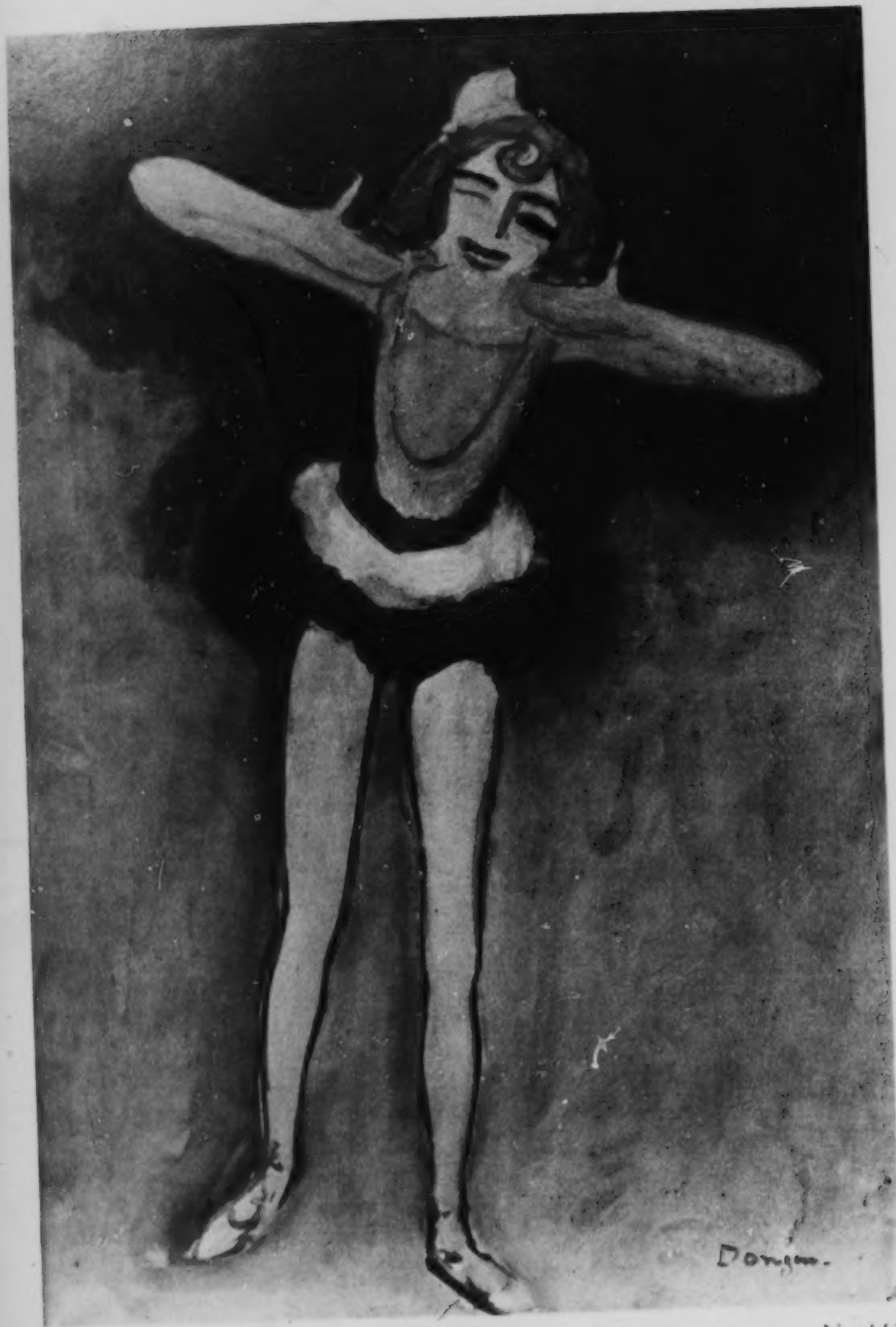
Mr. & Mrs. Sidney F. Brody, Los Angeles



No 110



No 111



No 112



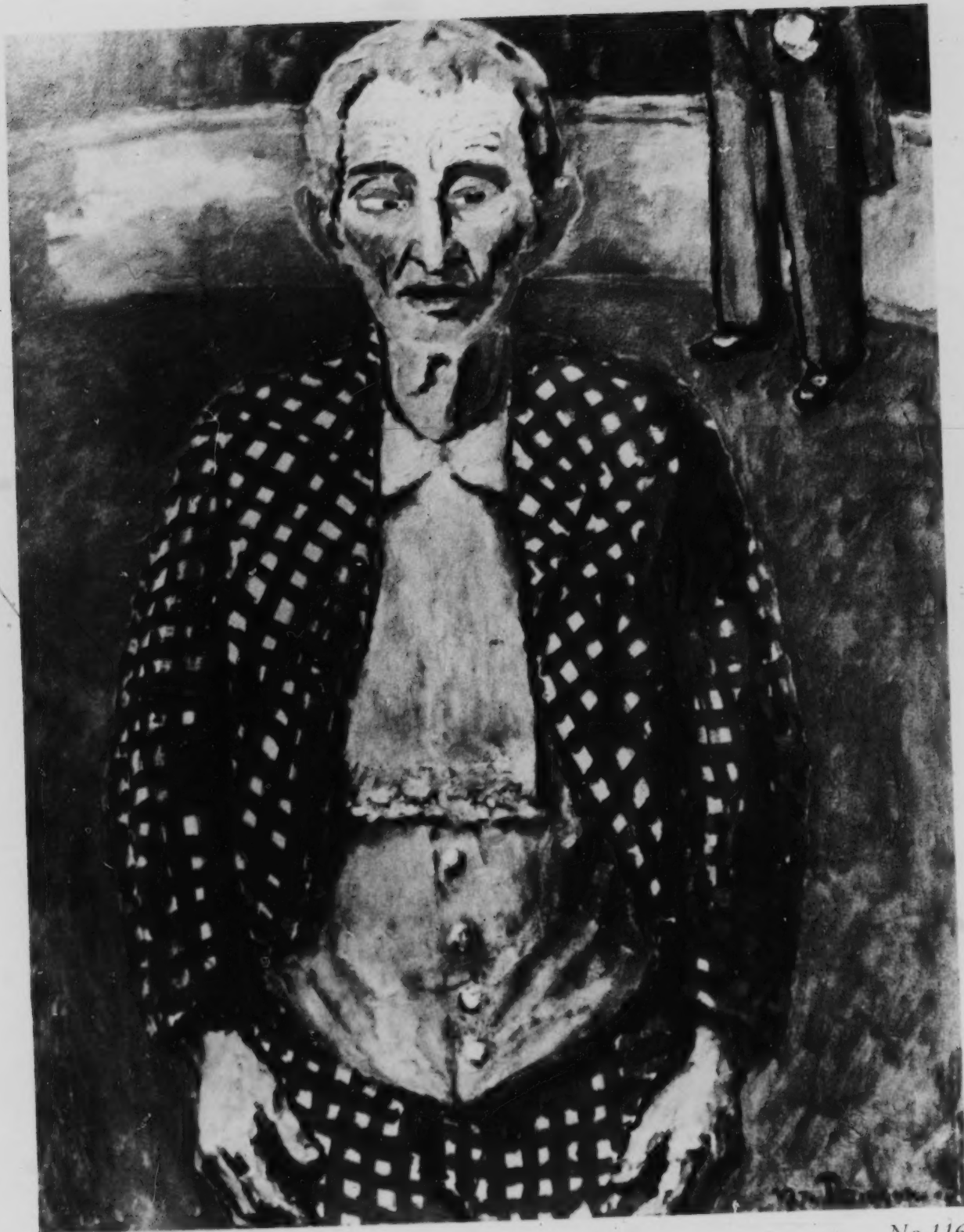
No 113



No 114



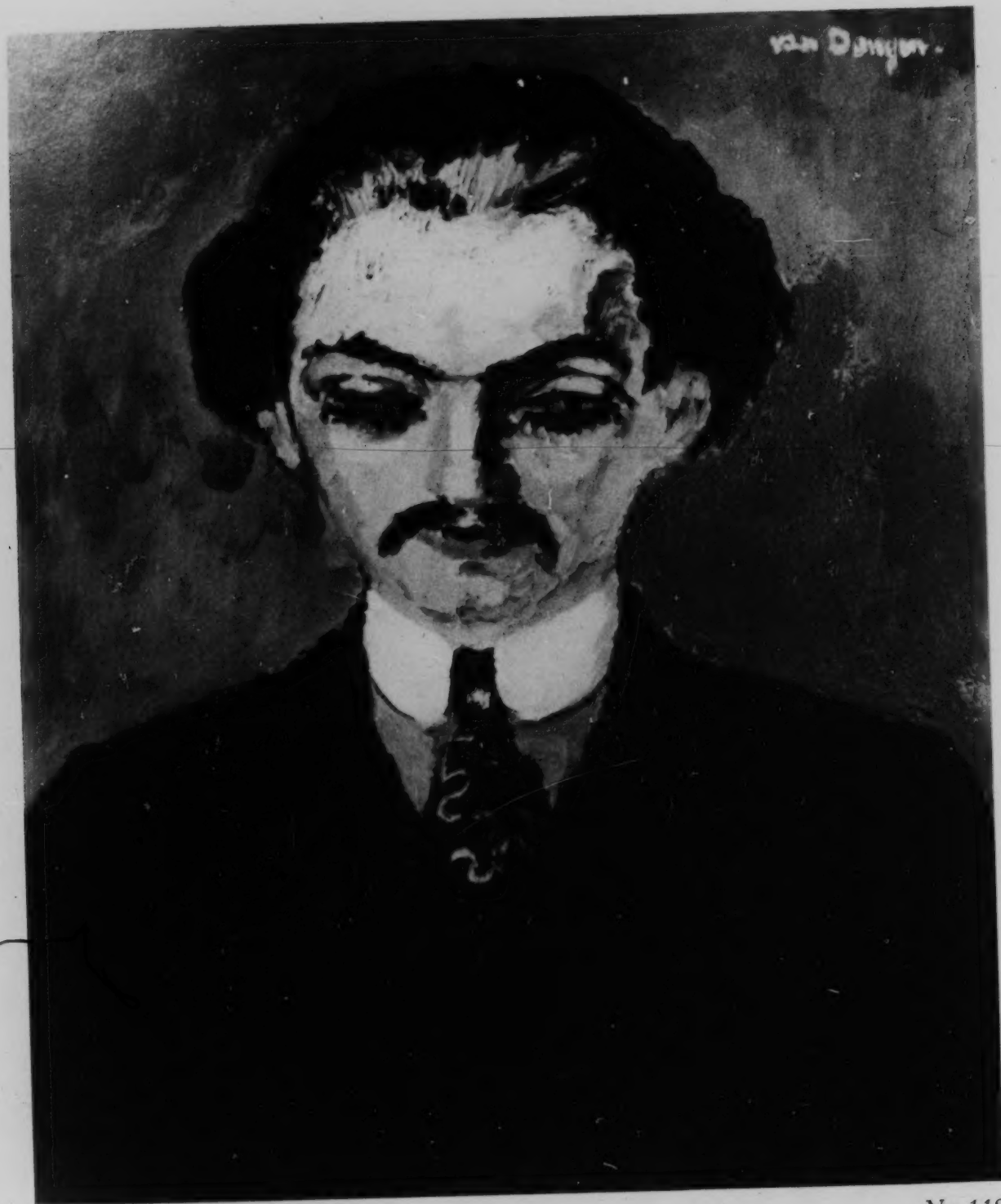
No 115



No 116



No 117



No 118



No 119



No 120



No 121



No 122

VLAMINCK, Maurice de
Paris 1876 – Rueil la Gadelière 1958

Auteur de romans, de pamphlets et d'ouvrages autobiographiques, personnage haut en couleur, Vlaminck a souvent raconté ses débuts pittoresques de peintre autodidacte d'une façon que des recherches récentes sont venues préciser et parfois rectifier. Dépourvu de formation académique, le jeune athlète de Chatou, violoniste et coureur cycliste, rencontre Derain en 1900; ils travaillent ensemble et Derain, en 1901, à l'exposition Van Gogh chez Bernheim-Jeune, qui a été pour eux un éblouissement, présente Vlaminck à Matisse. Pendant le service militaire de Derain, Vlaminck travaille seul; la production de cette époque est difficile à saisir, mais les exemples qui en sont conservés témoignent d'une grande violence expressionniste. En 1904 commence la pleine époque de ses paysages fauves. Il reste un peu à l'écart de Matisse et de ses amis, mais fréquente Van Dongen et les peintres du Bateau-Lavoir. En 1906, A. Vollard achète en bloc son atelier. En 1908, Kahnweiler le prend dans son galerie et c'est à partir de cette date que Vlaminck diversifie ses thèmes et qu'il s'oriente, comme la plupart de ses camarades, vers un art plus strict.

Vlaminck, Verfasser von Romanen, Pamphleten und Autobiographien, eine originelle Persönlichkeit, schilderte auf anschauliche Weise seine Anfänge als autodidaktischer Maler. Diese Erzählungen sind auf Grund neuester Forschung vervollkommen oder berichtigt worden. Der junge Athlet von Chatou, Geigenspieler und Radrennfahrer, ohne akademische Ausbildung, begegnet im Jahre 1900 Derain. Sie arbeiten zusammen und 1901 bei der Van-Gogh-Ausstellung bei Bernheim-Jeune macht Derain Vlaminck mit Matisse bekannt. Während Derains Militärzeit arbeitet Vlaminck allein; das Ergebnis jener Zeit ist schwer zu klassieren, jedoch zeugen die aus dieser Zeit erhaltenen Bilder von starker expressionistischer Kraft. 1904 beginnt die Hauptzeit seiner fauvistischen Landschaften. Mit Matisse und dessen Freunden ist er jetzt weniger zusammen, besucht aber häufig Van Dongen und die Maler des »Bateau-Lavoir«. 1906 kauft A. Vollard sein gesamtes Atelier auf. 1908 übernimmt ihn Kahnweiler in seine Galerie und von dieser Zeit an bringt Vlaminck mehr Abwechslung in seine Themen und hält sich, wie die meisten seiner Freunde, an eine strengere Kunst.

123 SUR LE ZINC, 1900

Am Schanktisch

Huile sur toile, 40 × 32, signé et daté en bas, à gauche: Vlaminck, 1900
Öl/Lwd., signiert und datiert unten links: Vlaminck, 1900

Un des premiers tableaux conservés de l'artiste.

Eines der ersten erhaltenen Bilder des Künstlers

Musée Calvet, Avignon (Don de M. Joseph Rignault)

124 LE PERE BOUJU ou L'HOMME A LA PIPE, 1900

Vater Bouju oder Mann mit Pfeife

Huile sur toile, 73 × 50, signé et daté en bas, à gauche: Vlaminck, 1900
Öl/Lwd., signiert und datiert unten links: Vlaminck, 1900

Donné par Mme de Vlaminck au Musée National d'Art Moderne, sous réserve d'usufruit.

Stiftung von Madame de Vlaminck (die sich jedoch die Rechte am Bild vorbehält) an das Musée National d'Art Moderne.

Musée National d'Art Moderne, Paris

- 125 LE QUAI SGANZIN A NANTERRE, 1902
 Der Quai Sganzin in Nanterre
 Huile sur toile, 73 × 92, signé en bas, à droite: M. Vlaminck
 Öl/Lwd., signiert unten rechts: M. Vlaminck
 La mise en page assez appliquée, la couleur sourde autorisent à avancer une date assez précoce.
Der verhältnismäßig dicke Farbauftrag und der gedämpfte Bildton berechtigen zur Annahme eines sehr frühen Datums.
 Collection R. Varenne, Genève
- 126 LA CUISINE, 1904
 Die Küche
 Huile sur toile, 55 × 56, signé en bas, à gauche: Vlaminck
 Öl/Lwd., signiert unten links: Vlaminck
 Exp./Ausst.: 1906 »Salon des Indépendants«, Paris
 Musée National d'Art Moderne, Paris
- 127 LES JARDINS A CHATOU ou MAISONS A CHATOU
 Die Gärten in Chatou oder Die Häuser in Chatou
 Huile sur toile, 85 × 100, signé en bas, à gauche: Vlaminck
 Öl/Lwd., signiert unten links: Vlaminck
 Exp./Ausst.: 1905 »Salon d'Automne«, Paris?
 The Art Institute of Chicago (Donation of Mr. & Mrs. M. E. Culberg)
- 128 LA PENICHE, vers 1905
 Der Lastkahn, um 1905
 Huile sur toile, 60 × 73, signé en bas, vers le centre: Vlaminck
 Öl/Lwd., signiert unten in der Mitte: Vlaminck
 Musée Bridgestone, Tokyo
- 129 LES ARBRES ROUGES, 1906
 Die roten Bäume
 Huile sur toile, 65 × 81, signé en bas, à gauche: Vlaminck
 Öl/Lwd., signiert unten links: Vlaminck
 Musée National d'Art Moderne, Paris
- 130 RUE A MARLY-LE-ROI, 1905/06
 Straße in Marly-le-Roi
 Huile sur toile, 54 × 65, signé en bas, à droite: Vlaminck
 Öl/Lwd., signiert unten rechts: Vlaminck
 Musée National d'Art Moderne, Paris
- 131 PORTRAIT DE FEMME, 1906
 Frauenporträt
 Huile sur toile, 73 × 60, signé en bas, à gauche: Vlaminck
 Öl/Lwd., signiert unten links: Vlaminck
 Exp./Ausst.: 1907 »Salon des Indépendants«, Paris?
 Sammlung Dr. Milton Guggenheim, Zürich

- 132 LE CANOTIER ou LA PERISSOIRE A CHATOU, vers 1906
Der Ruderer oder Das Kanu in Chatou, um 1906
Huile sur toile, 50 × 65, signé en bas, à droite: Vlaminck
Ol/Lwd., signiert unten rechts: Vlaminck
Collection Augustin Terrin, Marseille
- 133 LE PONT DE CHATOU, 1907
Die Brücke von Chatou
Huile sur toile, 68 × 96, signé en bas, à gauche: Vlaminck
Ol/Lwd., signiert unten links: Vlaminck
Staatliche Museen, Nationalgalerie, Berlin
- 134 NATURE MORTE, vers 1907
Stilleben, um 1907
Huile sur toile, 60 × 73, signé en bas, à droite: Vlaminck
Ol/Lwd., signiert unten rechts: Vlaminck
Exp./Ausst.: 1908 »Salon des Indépendants, Paris?
Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez
- 135 CHATOU, vers 1907 *
Huile sur toile, 65 × 81, signé en bas, à gauche: Vlaminck
Ol/Lwd., signiert unten links: Vlaminck
Collection particulière, Paris
- 136 LES ECLUSES A BOUGIVAL, 1908
Die Schleusen von Bougival
Huile sur toile, 50,5 × 62, signé en bas, à gauche: Vlaminck. Daté au revers: 1908
Ol/Lwd., signiert unten links: Vlaminck. Dated auf der Rückseite: 1908
The National Gallery of Canada, Ottawa
- 137 LA MAISON DE CHATOU, 1908
Das Haus von Chatou
Huile sur toile, 81 × 100, signé et daté en bas, à gauche: Vlaminck, 1908
Ol/Lwd., signiert und datiert unten links: Vlaminck, 1908
Collection R. Varenne, Genève
- 138 NATURE MORTE AU VASE, PICHET ET COMPOTIER, vers 1908
Stilleben mit Vase, Krug und Fruchtschale
Huile sur toile, 73 × 60, signé en bas, à gauche: Vlaminck
Ol/Lwd., signiert unten links: Vlaminck
Staatsgalerie Stuttgart
- 139 LES REMORQUEURS A QUAI
Die Schleppschiffe am Kai
Huile sur toile, 73 × 92, signé en bas, à droite: Vlaminck
Ol/Lwd., signiert unten rechts: Vlaminck
Collection Maurice Lehmann, Paris

THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE HAUS DER KUNST, MUNICH

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by an eight-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. The first two figures indicate the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright microfiche edition: Haus der Kunst, Munich and Chadwyck-Healey Ltd.

Technical data:

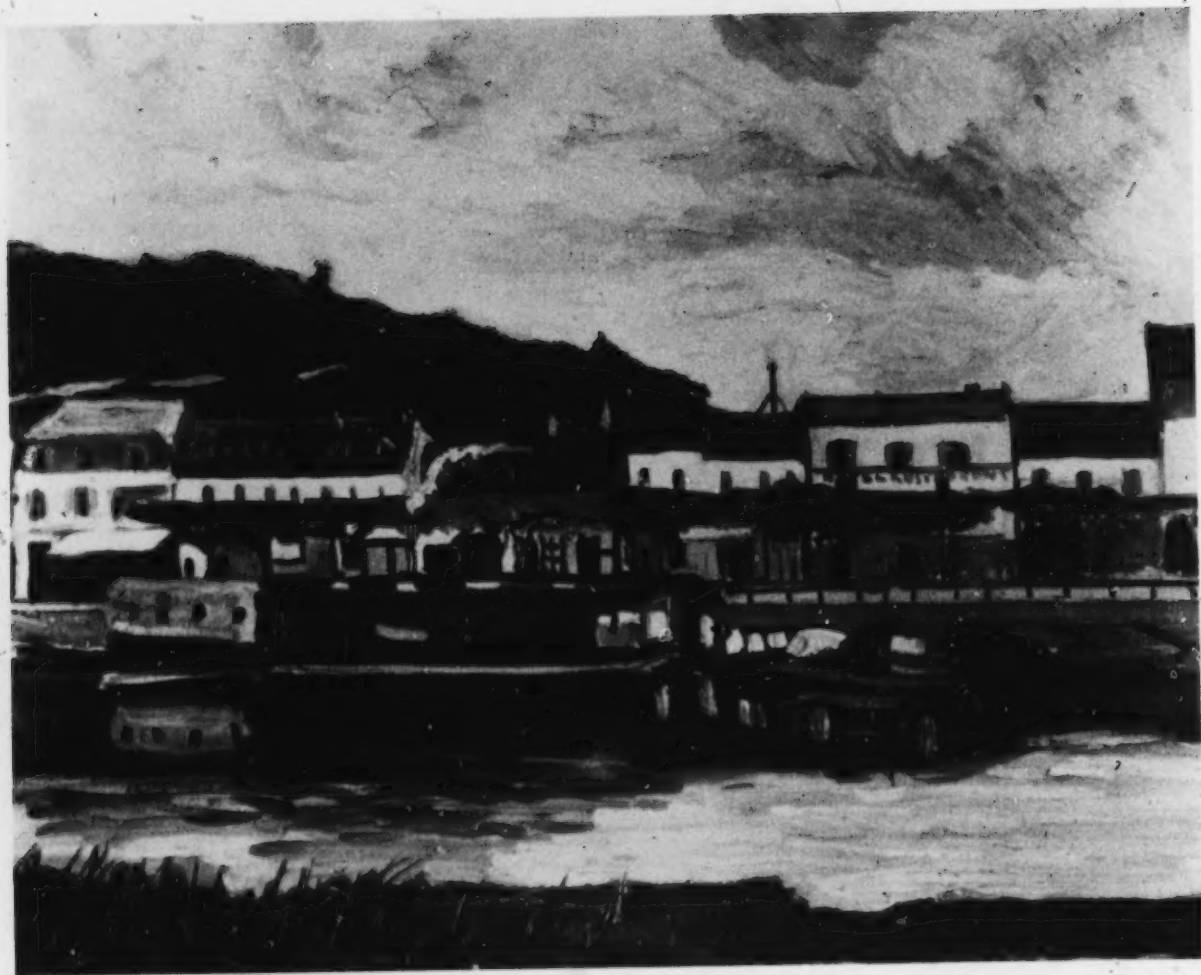
Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford, England.



No 123



No 124



No 125



No 126



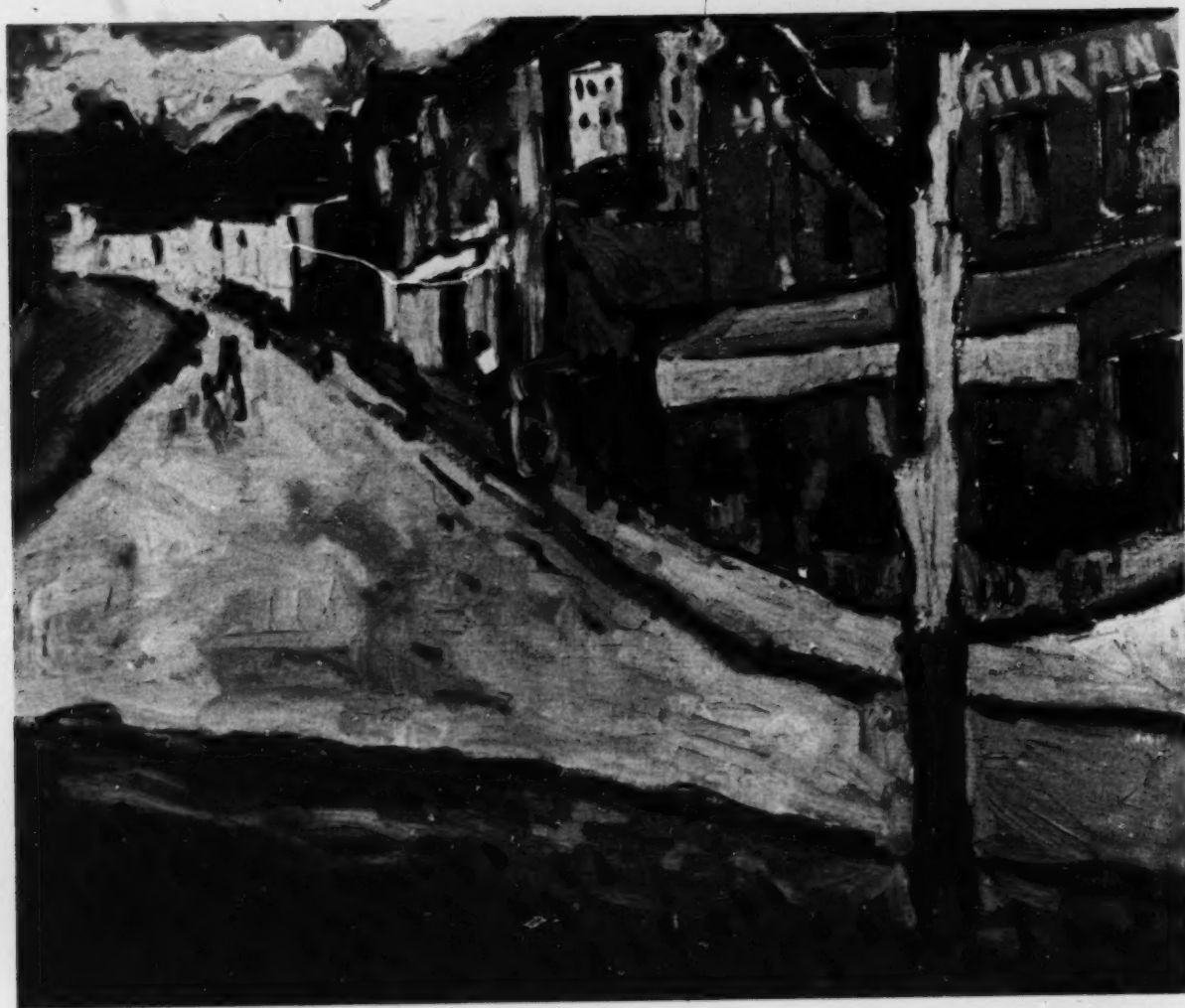
No 127



No 129



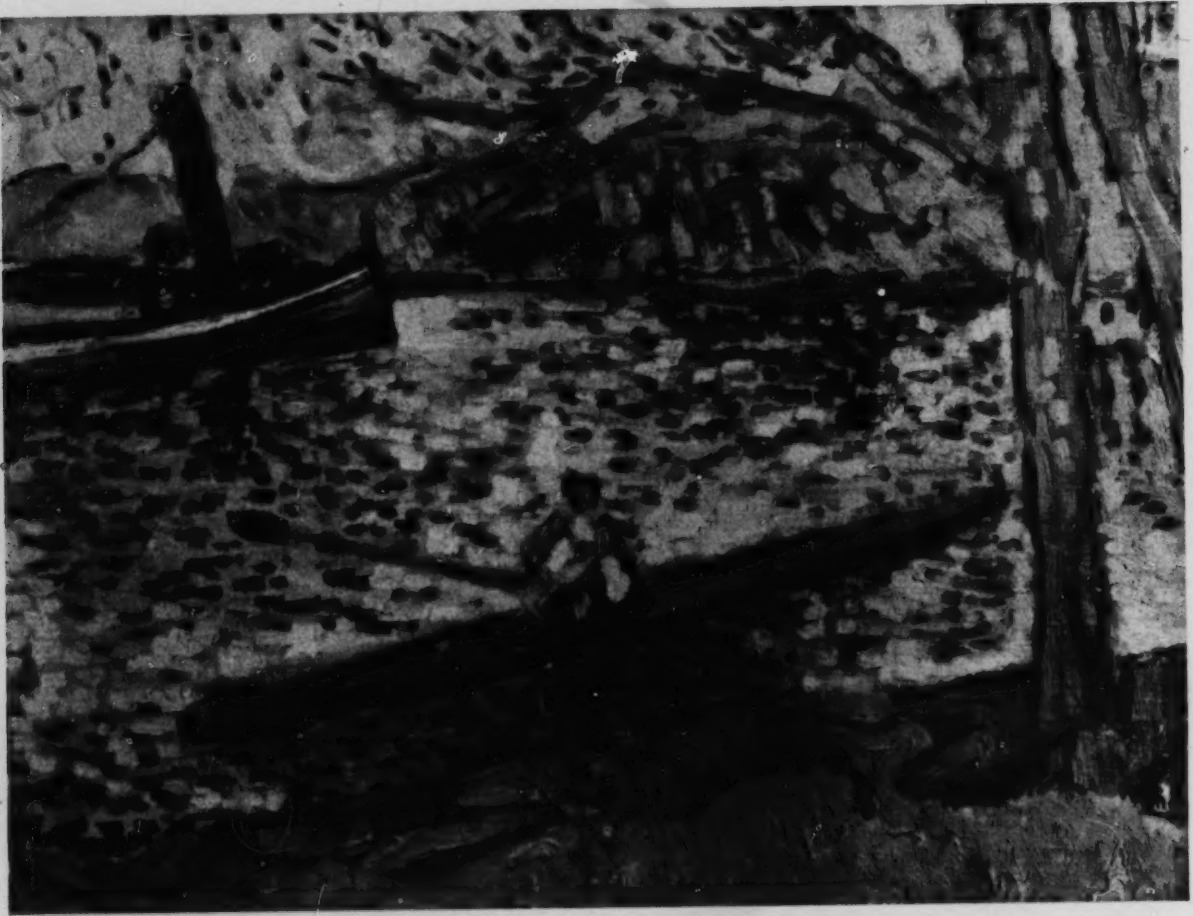
No 128



No 130



No 131



No 132



No 133



No 134



No 135



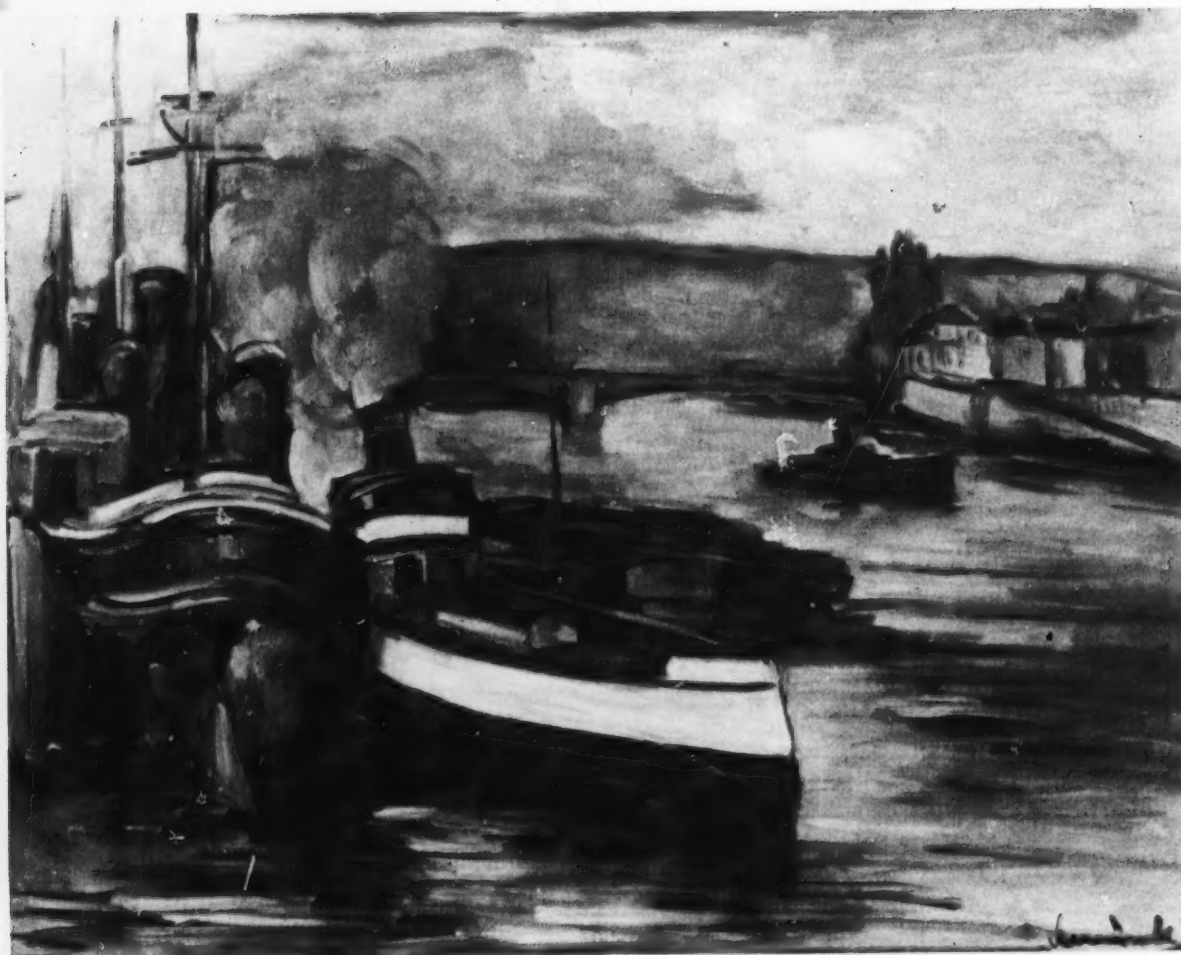
No 136



No 137



No 138



No 139

CASPAR, Karl

Friedrichshafen 1879 — Degerndorf 1956

Studium an den Kunstakademien in Stuttgart und München bei Haug und Herterich. 1905 Reisen nach Italien und Paris. 1907 Wandbilder in der Kirche von Binsdorf bei Balingen, heiratet Maria Filser, Übersiedlung nach München. Beziehungen zu Verkade, Beuron. Seit 1909 Mitglied des »Deutschen Künstlerbundes«. 1922 — 1937 Lehrer an der Münchener Akademie, 1937 als »entartet« gebrandmarkt und pensioniert. 1946 — 1951 wieder Lehrer an der Münchener Akademie.

Etudes aux Beaux-Arts de Stuttgart et Munich chez Haug et Herterich. 1905 voyages en Italie et à Paris. 1907 panneaux muraux dans l'église de Binsdorf près de Balingen. Epouse Maria Filser, installation à Munich. Relations avec Verkade, Beuron. A partir de 1909 membre du »Deutscher Künstlerbund«. 1922—1937 Professeur aux Beaux-Arts de Munich. 1937, considéré comme »dégénéré« et mis à la retraite. 1946 — 1951 de nouveau Professeur aux Beaux-Arts de Munich.

140 WEINLESE NOAHS, 1910

La vendange de Noé

Ö/Lwd., 80 × 100

Huile sur toile

Privatbesitz

141 JOHANNES AUF PATMOS, 1912

Saint Jean à Pathmos

Ö/Lwd., 111 × 91, monogrammiert und datiert unten rechts: K.C. 12

Huile sur toile, signé du monogramme et daté en bas, à droite: K.C. 12

Privatbesitz

142 BEWEINUNG, 1912

Piéta

Ö/Lwd., 90 × 111, monogrammiert unten rechts: K.C.

Huile sur toile, signé du monogramme en bas, à droite: K.C.

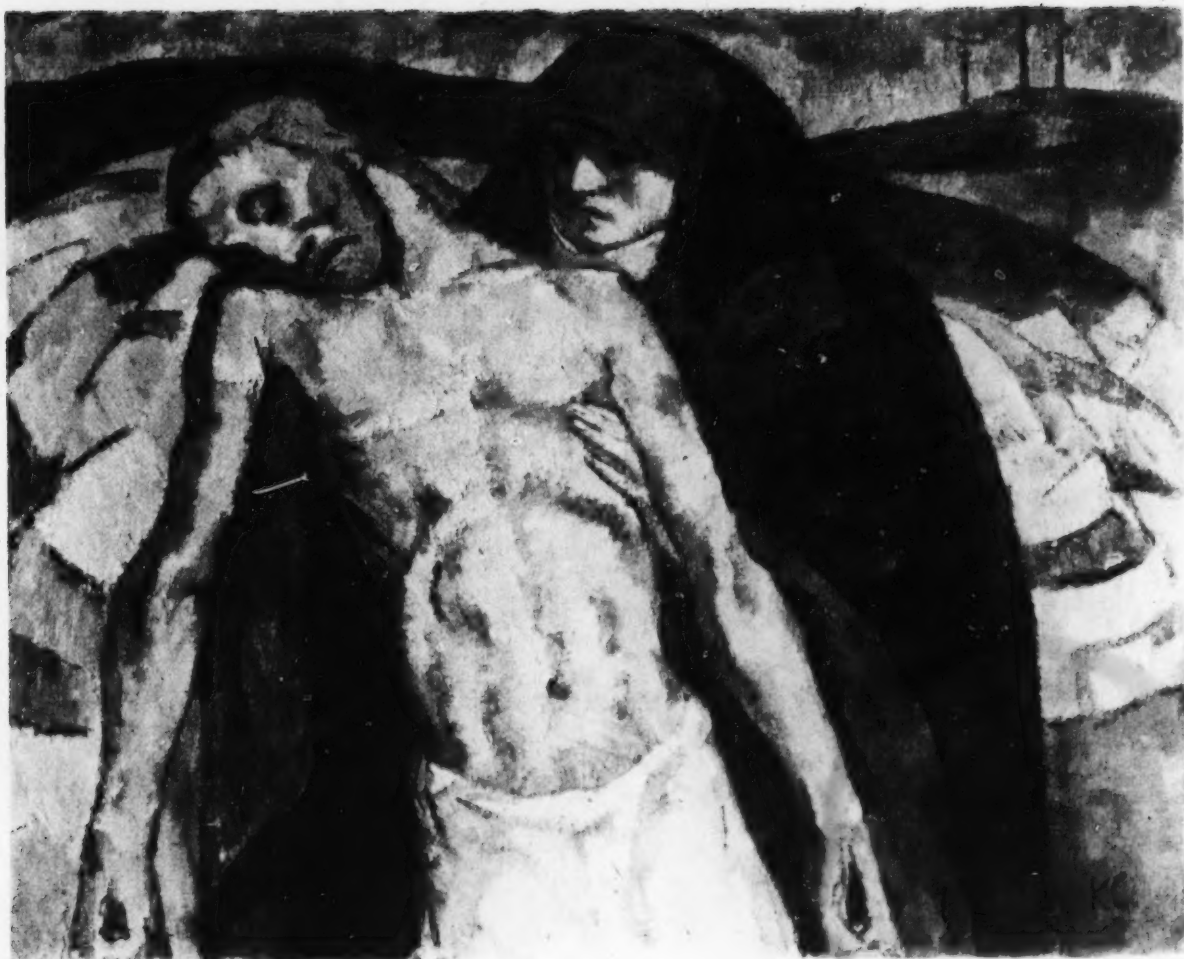
Privatbesitz



Nr. 140



Nr. 141



Nr. 142

ERBSLÖH, Adolf

New York 1881 — Irschenhausen 1947

1888 Übersiedlung nach Barmen. Nach Besuch der Akademie in Karlsruhe seit 1904 in München, anfangs Schüler von Herterich. 1909 Mitbegründer der »Neuen Künstlervereinigung München«.

1916 — 1918 Kriegsdienst. 1926 Reise nach Südamerika.

1888 installation à Barmen. Après ses études aux Beaux-Arts de Karlsruhe, se fixe à Munich en 1904; il y est d'abord élève de Herterich. 1909 co-fondateur de la »Neue Künstlervereinigung« de Munich. 1916—1918 aux armées. 1926 voyage en Amérique du Sud.

143 AKT MIT STRUMPFBAND, 1909

Nu à la jarretière

Öl/Karton, 103 × 75, signiert und datiert unten rechts: A. Erbslöh 09

Huile sur carton, signé et daté en bas, à droite: A. Erbslöh 09

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

144 TENNISPLATZ, 1910

Court de tennis

Öl/Lwd., 53,5 × 65,5, signiert und datiert unten rechts: A. Erbslöh 1910

Huile sur toile, signé et daté en bas, à droite: A. Erbslöh 1910

Ausst./Exp.: 1910/11 »Neue Künstlervereinigung«, München

Galerie Stangl, München

145 OBERBAYERISCHE BERGLANDSCHAFT BEI BRANNENBURG, 1911

Montagnes de Haute Bavière près de Brannenburg

Öl/Karton, 69,5 × 99,5, signiert unten rechts: A. Erbslöh

Huile sur carton, signé en bas, à droite: A. Erbslöh

Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

146 BRANNENBURG — SONNENUNTERGANG, 1911

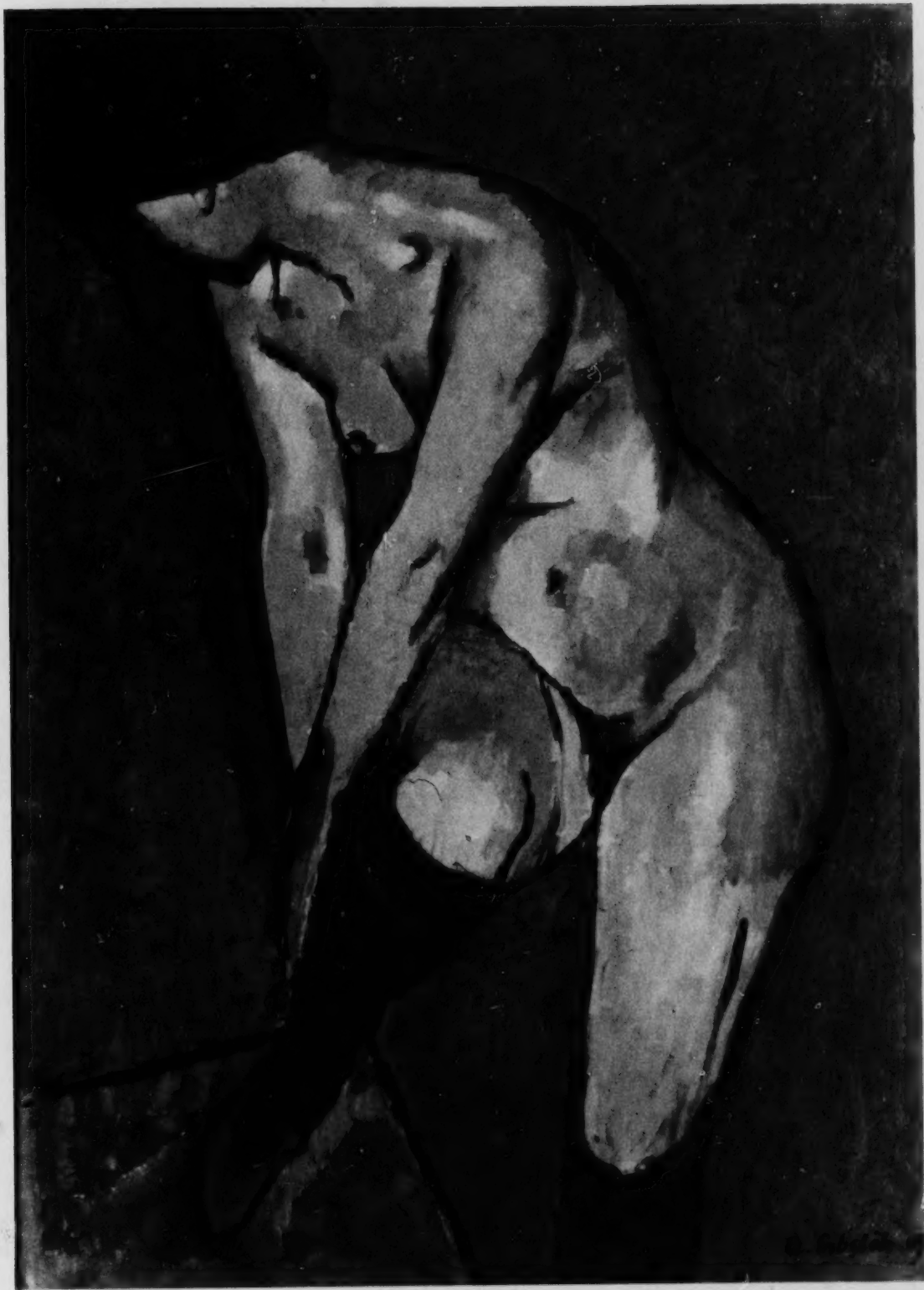
Coucher de soleil sur Brannenburg

Öl/Karton, 38,5 × 48, signiert oben links: A. Erbslöh

Huile sur carton, signé en haut, à gauche: A. Erbslöh

Ausst./Exp.: 1910/11 »Neue Künstlervereinigung«, München

Galerie Stangl, München



Nr. 143



Nr. 144



Nr. 145



Nr. 146

HECKEL, Erich

Geboren 1883 in Döbeln, lebt in Hemmenhofen am Bodensee

1904 – 1905 Architekturstudium an der Technischen Hochschule in Dresden. 1905 Mitbegründer der Künstlergemeinschaft »Brücke«. 1911 Übersiedlung nach Berlin. 1914 – 1918 als Sanitätssoldat in Belgien. Seit 1918 ständig in Berlin. In der Hitlerzeit als »entartet« gebrandmarkt. 1944 Übersiedlung nach Hemmenhofen. 1945 – 1954 Professor an der Kunstakademie in Karlsruhe.

1904 – 1905 études d'architecture à l'Ecole Supérieure Technique de Dresde. 1905 co-fondateur du mouvement artistique »Brücke«. 1914 – 1918 services sanitaires de l'armée en Belgique. Se fixe à Berlin en 1918. Sous Hitler, considéré comme »dégénéré«. En 1944 s'installe à Hemmenhofen. 1945 – 1954 Professeur aux Beaux-Arts de Karlsruhe.

147 BLÜHENDE APFELBÄUME, 1907

Pommiers en fleurs

Öl/Lwd., 64 × 70, monogrammiert und datiert unten links: E. H. 07

Huile sur toile, daté et signé du monogramme en bas, à gauche: E. H. 07

Wilhelm Reinhold, Hamburg

148 HAUS IN DANGAST – WEISSES HAUS, 1908

Maison à Dangast – Maison blanche

Öl/Lwd./Sperrholz, 72 × 81, signiert und datiert unten rechts: Heckel 08

Rückseitig auf dem Keilrahmen: Heckel 1908. Haus in Dangast

Huile sur toile/isorel, signé et daté en bas, à droite: Heckel 08

au revers sur le châssis: Heckel 1908. Haus in Dangast

Ausst./Exp.: 1914, Kunstsalon Fritz Gurlitt, Berlin

Baron H. H. Thyssen-Bornemisza

149 DORFTANZ, 1908

Danse villageoise

Öl/Lwd., 67 × 74, monogrammiert und datiert unten rechts: E H 08

Huile sur toile, daté et signé du monogramme en bas, à droite: E H 08

Staatliche Museen, Nationalgalerie, Berlin

150 HÄUSER IM SCHONERGRUND, 1909

Maisons dans le Schonergrund

Öl/Lwd., 69 × 80, signiert und datiert unten rechts: Erich Heckel 09

Huile sur toile, signé et daté en bas, à droite: Erich Heckel 09

Saarland-Museum, Saarbrücken

151 HÄUSER BEI ROM, 1909

Maisons près de Rome

Öl/Lwd., 70 × 80, signiert und datiert unten rechts: E Heckel 09

Huile sur toile, signé et daté en bas, à droite: E Heckel 09

Privatbesitz

- 152 SCHLAFENDER PECHSTEIN, 1910
Pechstein dormant
Öl/Lwd., 110 × 74, monogrammiert und datiert unten links: EH 10
Huile sur toile, signé du monogramme et daté en bas, à gauche: EH 10
Sammlung Buchheim, Feldafing
- 153 AM WALDTEICH, 1910
A l'étang dans les bois
Öl/Lwd., 96 × 120,5, signiert und datiert unten rechts: E. Heckel 10
Huile sur toile, signé et daté en bas, à droite: E. Heckel 10
Ausst./Exp.: 1912, »Sonderbund«, Köln
Sammlung Buchheim, Feldafing
- 154 LANDSCHAFT BEI DRESDEN, 1910
Paysage près de Dresde
Öl/Lwd., 73 × 96, bezeichnet auf dem Keilrahmen: Gewitterlandschaft bei Dresden, auf der Rückseite: C. Heckel, 1910, Berlin-Steglitz
Huile sur toile, désigné sur le châssis: Gewitterlandschaft bei Dresden, au revers: C. Heckel, 1910, Berlin-Steglitz
Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf
- 155 LANDSCHAFT BEI DRESDEN, 1910
Paysage près de Dresde
Öl/Lwd., 66,5 × 78,5, monogrammiert und datiert unten links: E H 10
Huile sur toile, signé du monogramme et daté en bas, à gauche: E H 10
Galerie des 20. Jahrhunderts, Berlin
- 156 BADENDE IM TEICH, 1911
Baigneuses dans l'étang
Öl/Lwd., 95 × 120,5, signiert und datiert unten rechts: E Heckel 11
Rückseitig: Dünenlandschaft mit Akten, 1912, signiert unten links: E Heckel
Huile sur toile, signé et daté en bas, à droite: E Heckel 11
Au revers: Nus dans les dunes, 1912, signé en bas, à gauche: E Heckel
Kunstmuseum Winterthur
- 157 HAFEN VON STRALSUND, 1912
Le port de Stralsund
Planche en couleurs / Farbtafel
Öl/Lwd., 68 × 80, monogrammiert und datiert unten rechts: E H 12
Huile sur toile, signé du monogramme et daté en bas, à droite: E H 12
Privatbesitz, Stuttgart
- 158 SCHIFFE IM KANAL, 1912
Bateaux sur le canal
Öl/Lwd., 81 × 70,5, signiert und datiert unten rechts: E. Heckel 12
Huile sur toile, signé et daté en bas, à droite: E. Heckel 12
Herr und Frau W. Ketterer, Stuttgart
- 159 GLASERNER TAG, 1913
Jour de verre
Öl/Lwd., 138 × 114, signiert auf dem Keilrahmen: E. Heckel
Huile sur toile, signé sur le châssis: E. Heckel
M. Kruss, Berlin



Nr. 147



Nr. 148



Nr. 149



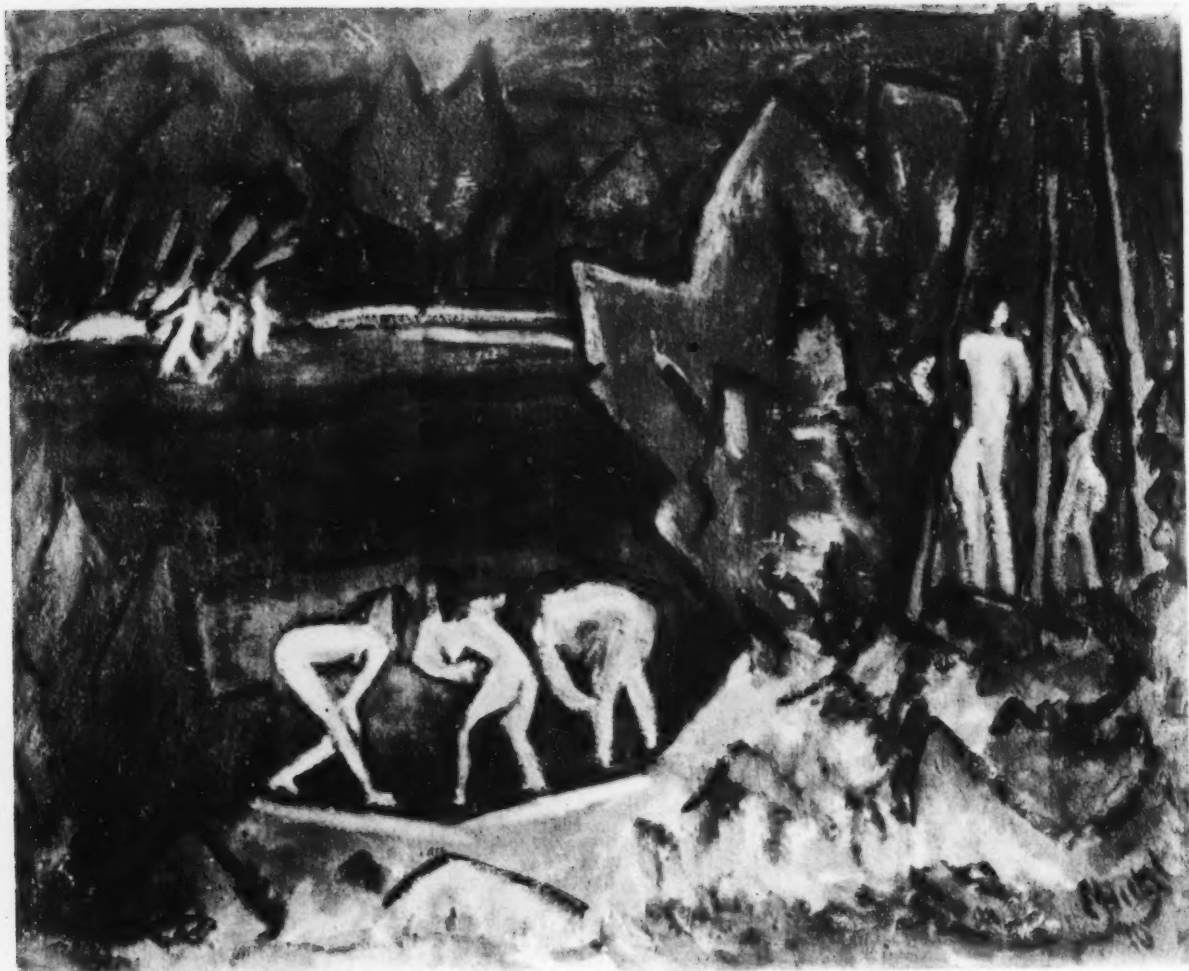
Nr. 150



Nr. 151



Nr. 152



Nr. 153



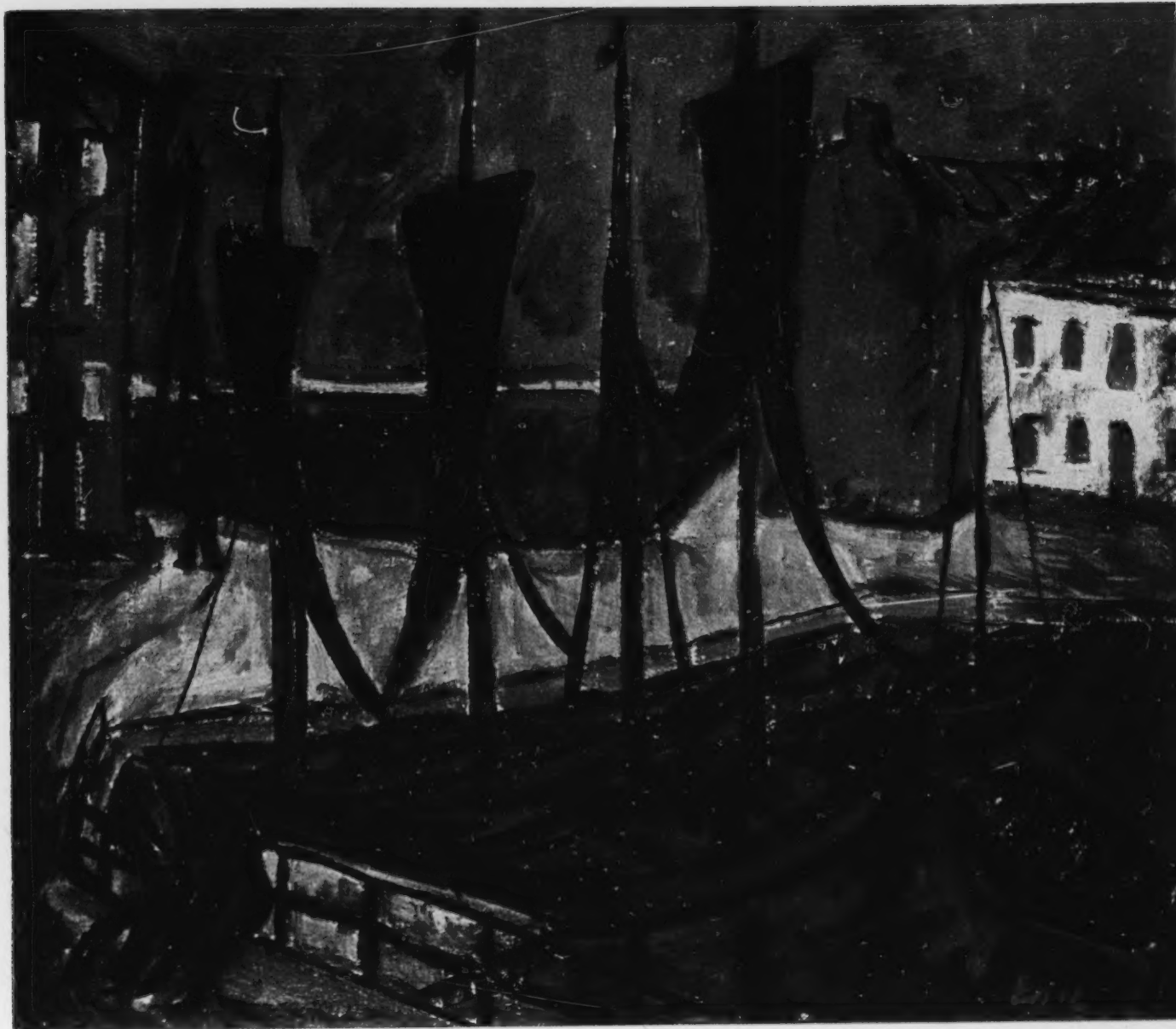
Nr. 154



Nr. 155



Nr. 156



Nr. 157



Nr. 158



Nr. 159

JAWLENSKY, Alexej von

Torschok 1864 – Wiesbaden 1941

1877 Kadettenschule in Moskau. 1889 neben dem Militärdienst Besuch der Kunstakademie in Petersburg. 1896 Übersiedlung nach München. 1896 – 1899 Studium an der Kunstschule von Anton Azbé, wo er Kandinsky kennenlernt. 1905 Aufenthalt in Frankreich. 1909 Mitbegründer der »Neuen Künstlervereinigung München«. 1914 – 1921 in der Schweiz, seit 1921 in Wiesbaden. 1924 Mitbegründer von »Die Blauen Vier« mit Kandinsky, Klee und Feininger. 1933 Ausstellungsverbot.

1877 Ecole des Cadets à Moscou. 1889 études aux Beaux-Arts de St. Pétersbourg pendant son service militaire. 1896 installation à Munich; jusqu'en 1899 études à l'Ecole de Peinture d'Anton Azbé, où il fait la connaissance de Kandinsky. 1905 séjour en France. 1909 co-fondateur de la »Nouvelle Künstlervereinigung« de Munich. En Suisse de 1914 à 1921, puis à Wiesbaden. En 1924 co-fondateur des »Quatre bleus« avec Kandinsky, Klee et Feininger. Interdiction d'exposer en 1933.

160 FRÜCHTESTILLEBEN, 1905

Nature morte aux fruits

Öl/Karton, 32 × 45,5, signiert unten links: A. Jawlensky

Huile sur carton, signé en bas, à gauche: A. Jawlensky

Privatsammlung Hofheim/Taunus

161 SELBSTBILDNIS, 1907

Autoportrait

Öl/Papier/Lwd., 52 × 38

Huile sur papier et toile

Sammlung fk, Bern

162 MITTELMEER BEI MARSEILLE, 1907 *

La Méditerranée près de Marseille

Öl/Karton, 45,5 × 66, signiert unten rechts: A. Jawlensky

Huile sur carton, signé en bas, à droite: A. Jawlensky

Museum Folkwang, Essen

163 MITTELMEERKÜSTE, 1907

Côte méditerranéenne

Öl/Karton, 50 × 53, signiert unten links: Jawlensky

Huile sur carton, signé en bas, à gauche: Jawlensky

Galerie Stangl, München

164 STILLEBEN MIT KRUG UND ÄPFELN, 1908

Nature morte avec pichet et pommes

Öl/Karton, 60 × 80, signiert und datiert unten rechts: A. Jawlensky 08

links unten Signatur in kyrillischen Buchstaben

Huile sur carton, signé et daté en bas, à droite: A. Jawlensky 08

en bas, à gauche signature en caractères cyrilliques

Ausst./Exp.: 1912, »Neue Künstlervereinigung«, München

Galerie Stangl, München

165 DIE WEISSE FEDER, 1909

La plume blanche

Farbtafel / Planche en couleurs

Öl/Karton, 101 × 69, signiert und datiert unten links: A. Jawlensky 09

Huile sur carton, signé et daté en bas, à gauche: A. Jawlensky 09

Ausst./Exp.: 1909/10 »Neue Künstlervereinigung«, München

Staatsgalerie Stuttgart

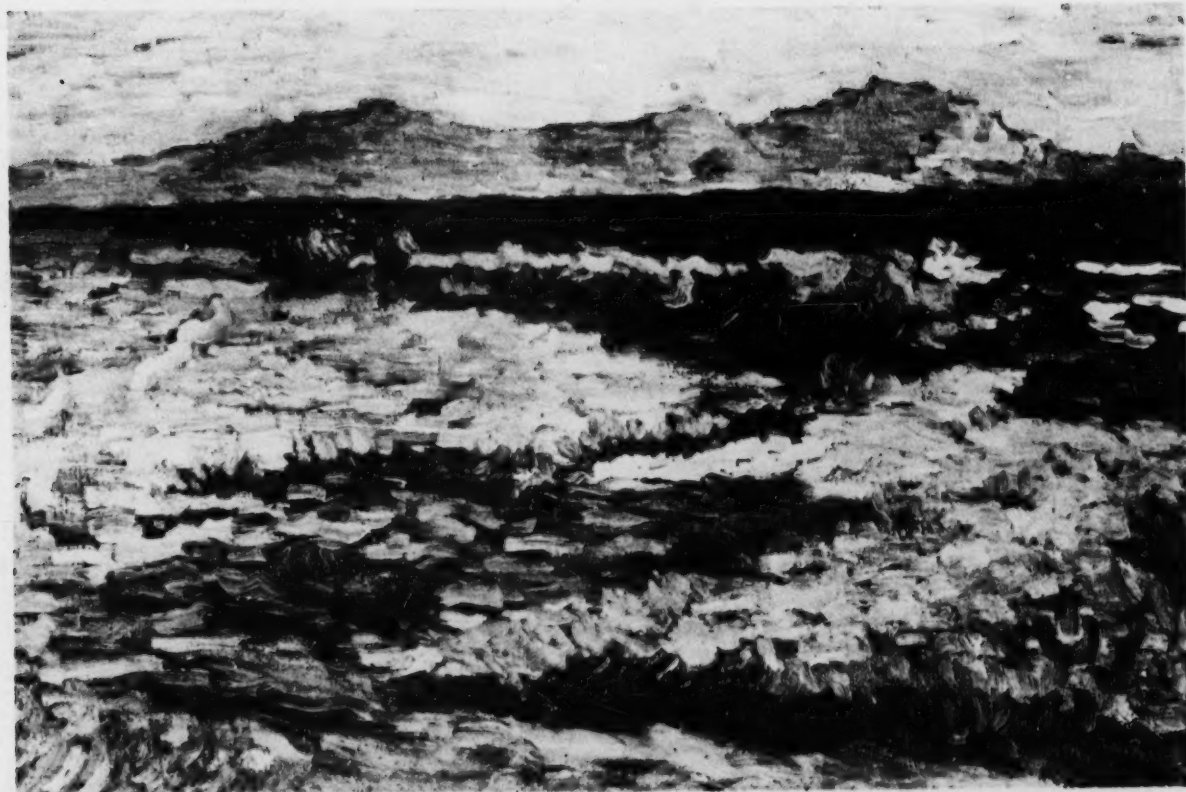
- 166 DAME MIT FÄCHER, 1909 *
 Dame à l'éventail
 Öl/Karton, 92 × 68, signiert und datiert unten rechts: A. Jawlensky 09
 Huile sur carton, signé et daté en bas, à droite: A. Jawlensky 09
Städtisches Museum Wiesbaden
- 167 DER ROTE SHAWL, 1909
 Le châle rouge
 Öl/Karton, 54 × 50, signiert und datiert oben rechts: A. Jawlensky 09
 Huile sur carton, signé et daté en haut, à droite: A. Jawlensky 09
Galerie Stangl, München
- 168 DER GELBE BERG, 1909
 La montagne jaune
 Öl/Karton, 26 × 36, signiert unten links: A. Jawlensky
 Huile sur carton, signé en bas, à gauche: A. Jawlensky
Berthold Glawerdt, Solingen-Ohligs
- 169 STILLEBEN MIT VASE UND KRUG, 1909
 Nature morte avec vase et pichet
 Öl/Karton, 49,5 × 54, signiert unten links: A. Jawlensky
 bezeichnet auf der Rückseite: A. Jawlensky 1909
 Huile sur carton, signé en bas, à gauche: A. Jawlensky
 annoté au revers: A. Jawlensky 1909
Wallraf-Richartz-Museum, Köln
- 170 KOPF IN BLAU, um 1910
 Tête en bleu, vers 1910
 Öl/Karton, 49,5 × 60,5, signiert unten links: A. Jawlensky
 Huile sur carton, signé en bas, à gauche: A. Jawlensky
Sammlung Buchheim, Feldafing
- 171 NIKITA, 1910
 Öl/Karton, 86 × 74, signiert und datiert oben links: A. Jawlensky 1910
 Huile sur carton, signé et daté en haut, à gauche: A. Jawlensky 1910
Städtisches Museum Wiesbaden
- 172 MURNAULANDSCHAFT, 1912
 Paysage de Murnau
 Öl/Karton, 48,5 × 53,5, signiert unten rechts: A. Jawlensky
 Huile sur carton, signé en bas, à droite: A. Jawlensky
Privatsammlung Hofheim/Taunus
- 173 DAME MIT BLAUEM HUT, 1912/13
 Dame au chapeau bleu
 Öl/Karton, 70 × 55
 Huile sur carton
Städtisches Museum Mönchen-Gladbach



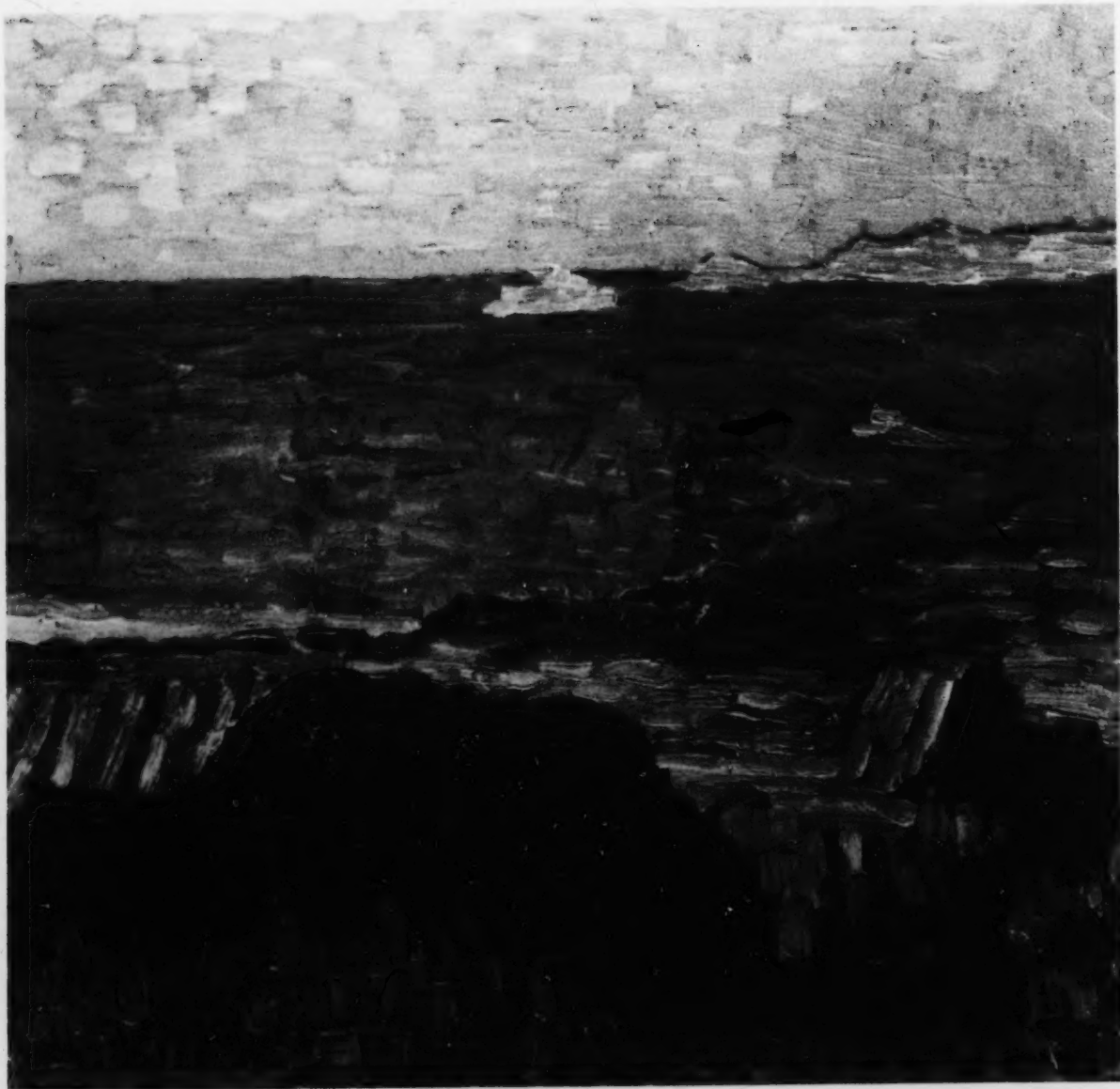
Nr. 160



Nr. 161



Nr. 162

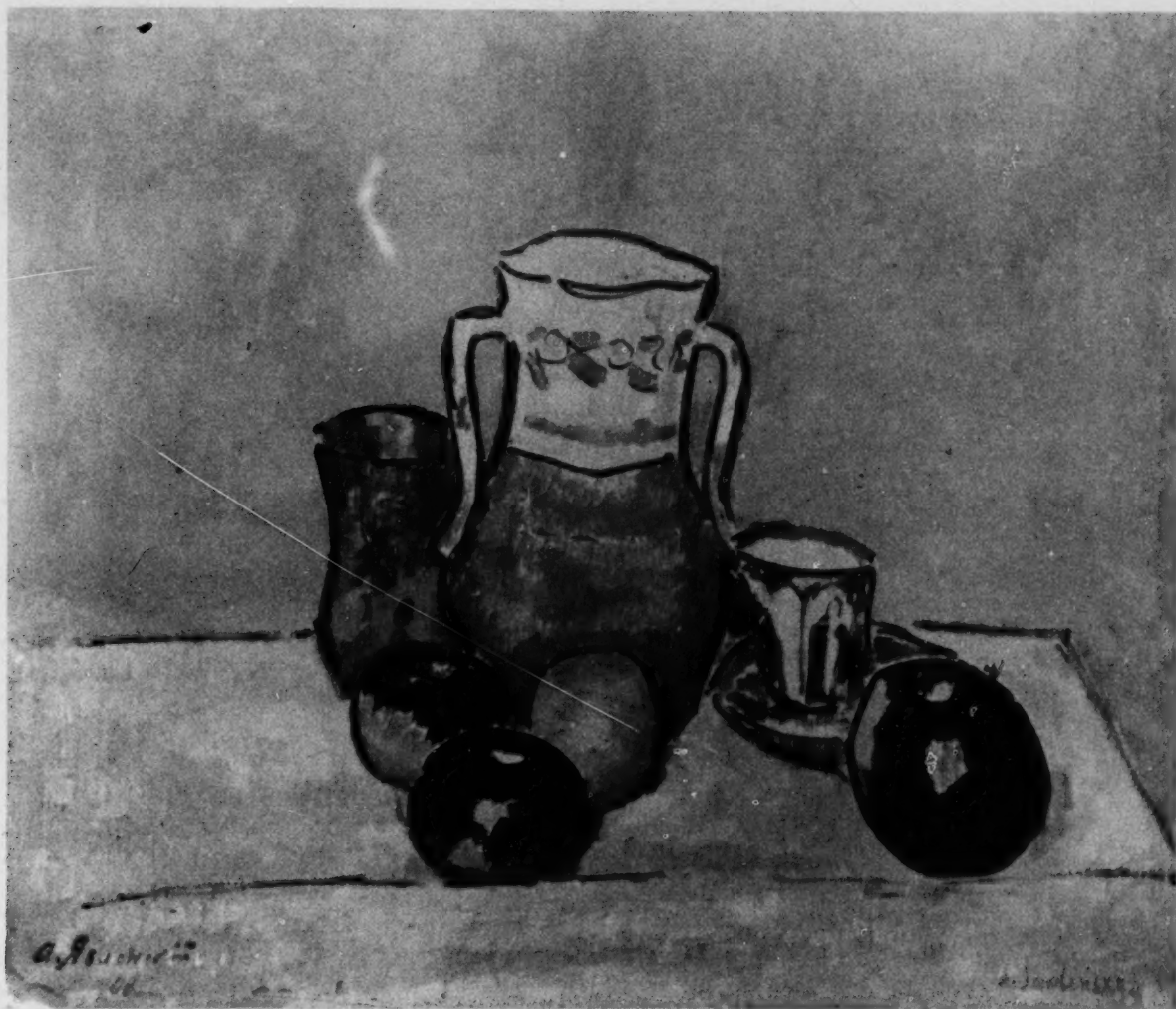


Nr. 163



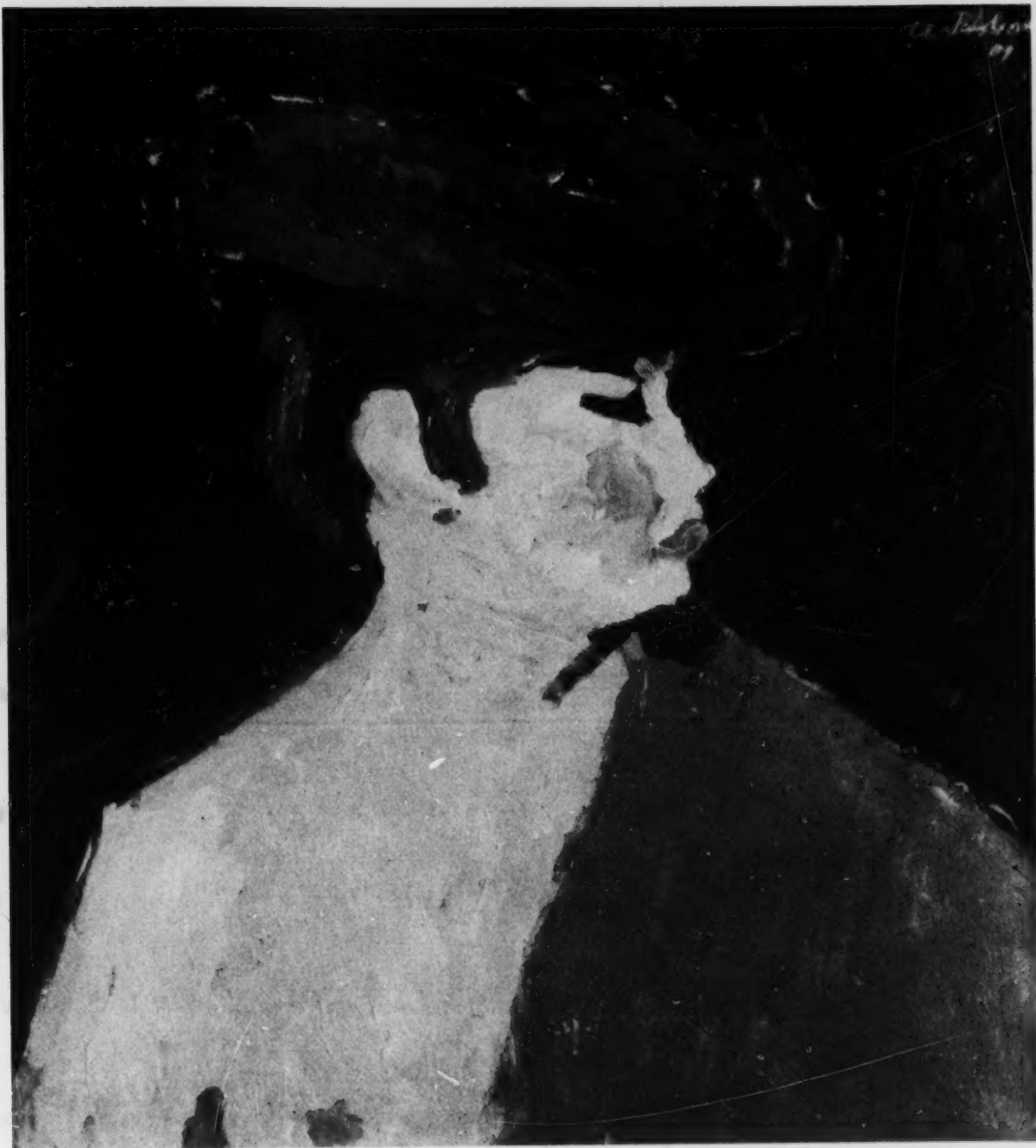
Nr. 165

2

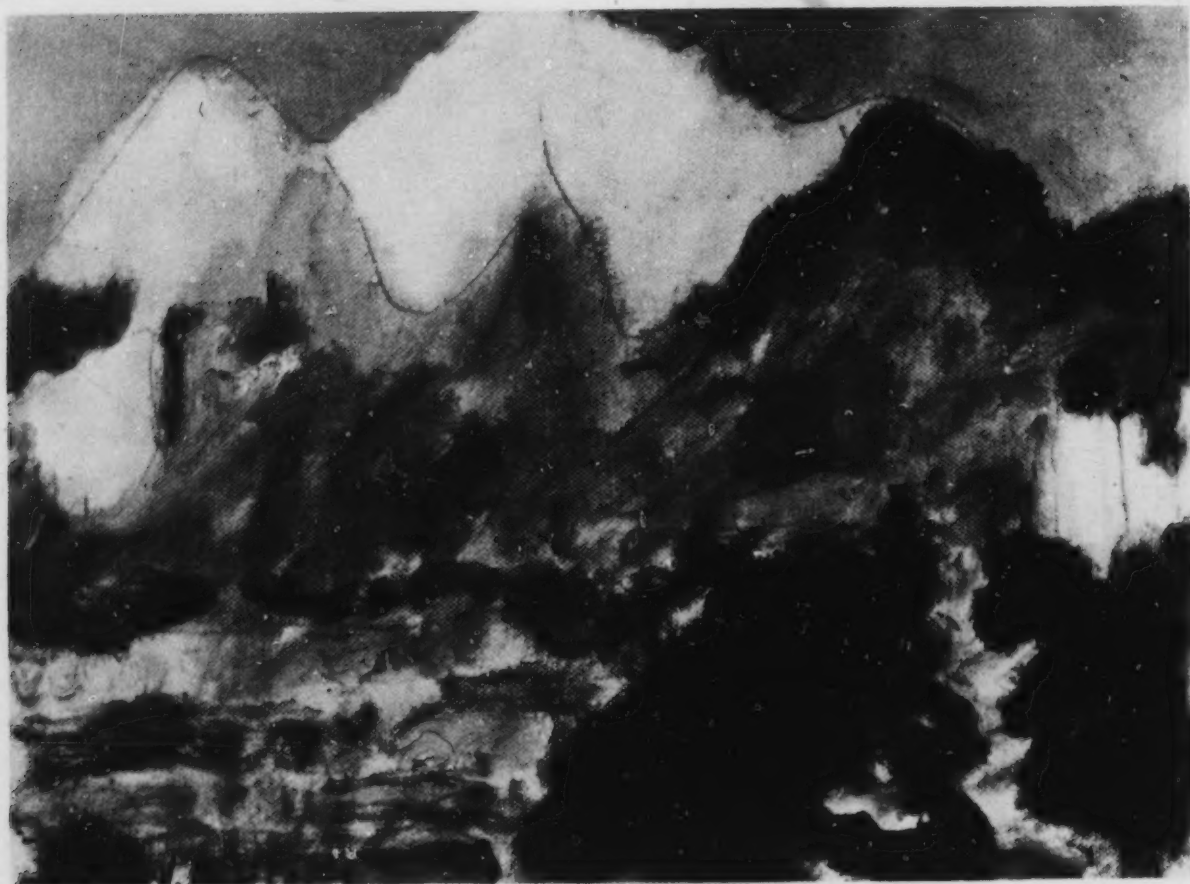


Nr. 164





Nr. 167

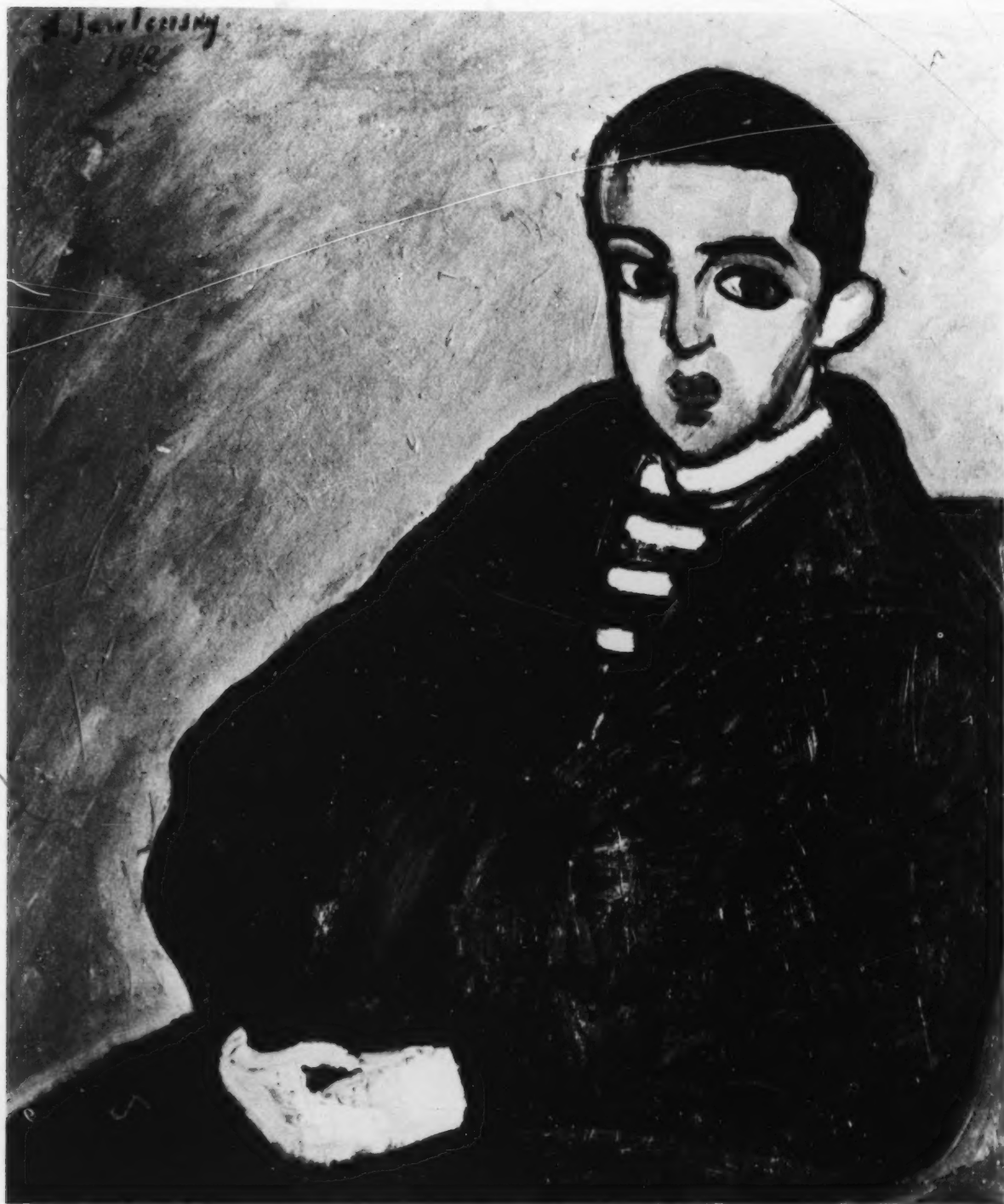


Nr. 168



Nr. 169





Nr. 171



Nr. 172



Nr. 173

KANDINSKY, Wassily
Moskau 1866 – Neuilly 1944

Nach Rechtsstudium in Rußland 1896 Übersiedlung nach München. 1897 – 1899 Kunststudium bei Anton Azbé, lernt dort Jawlensky kennen. 1900 an der Münchner Kunstakademie Schüler von Stuck. 1900 – 1903 Lehrer an der »Phalanx«-Schule. 1903 – 1908 Reisen mit Gabriele Münter nach Italien, Tunis und Frankreich. Seit 1908 in München und Murnau. 1909 Mitbegründer der »Neuen Künstlervereinigung München«. 1911 Arbeit mit Franz Marc am Almanach »Der Blaue Reiter« und erste »Blaue Reiter-Ausstellung«. 1914 Rückkehr nach Moskau. 1918 Professor an der Moskauer Kunstschule. 1922 – 1933 Lehrer am »Bauhaus«. 1933 Übersiedlung nach Paris.

Après des études de droit faites en Russie, s'installe à Munich en 1896. De 1897 à 1899 étudie la peinture chez Anton Azbé où il rencontre Jawlensky. Elève de Stuck en 1900 aux Beaux-Arts de Munich. 1900 – 1903 Professeur à la »Phalange«. 1903 – 1908 voyages avec Gabriele Münter en Italie, en Tunisie et en France. Réside à Munich et à Murnau à partir de 1908. 1909 co-fondateur de la »Neue Künstlervereinigung« de Munich. 1911 collaboration avec Franz Marc à l'almanach »Der Blaue Reiter« et première exposition du groupement du même nom. 1914 retour à Moscou. Professeur aux Beaux-Arts de Moscou en 1918, puis au »Bauhaus« de 1922 à 1933. Se fixe à Paris en 1933.

174 MURNAULANDSCHAFT, 1907

Paysage de Murnau

Öl/Lwd., 67 × 95, signiert unten links: Kandinsky

Huile sur toile, signé en bas, à gauche: Kandinsky

Sammlung Gustav Zumsteg

175 HAUSER IN MÜNCHEN, 1908

Maisons à Munich

Öl/Karton, 33 × 41, signiert unten links: Kandinsky

Huile sur carton, signé en bas, à gauche: Kandinsky

Von der Heydt-Museum, Wuppertal

176 LANDSCHAFT MIT KIRCHE, 1908

Paysage avec église

Öl/Karton, 33 × 45, signiert unten rechts: Kandinsky

Huile sur carton, signé en bas, à droite: Kandinsky

Von der Heydt-Museum, Wuppertal

177 STRASSE IN MURNAU, 1908

Rue de Murnau

Öl/Karton, 32,8 × 40,7

Huile sur carton

Städtische Galerie München (Gabriele-Münter-Stiftung)

178 VOR DER STADT, 1908

Aux environs de la ville

Öl/Karton, 68,8 × 49, signiert und datiert unten links: Kandinsky 1908

Huile sur carton, signé et daté en bas, à gauche: Kandinsky 1908

Städtische Galerie München (Gabriele-Münter-Stiftung)

- 179 AUS DEM FENSTER DES GRIESBRÄU IN MURNAU, 1908
 Par la fenêtre de la Griesbräu à Murnau
 Öl/Karton, 49,8 × 69,6
 Huile sur carton
Städtische Galerie München (Gabriele-Münter-Stiftung)
- 180 STRASSE IN MURNAU MIT FRAUEN, 1908 ★
 Femmes dans une rue de Murnau
 Öl/Karton, 70 × 95, signiert unten links: Kandinsky
 Huile sur carton, signé en bas, à gauche: Kandinsky
Mme Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine
- 181 LANDSCHAFT MIT TURM, 1908 ★
 Paysage à la tour
 Öl/Karton, 75,5 × 99,5, signiert unten links: Kandinsky
 Huile sur carton, signé en bas, à gauche: Kandinsky
Mme Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine
- 182 STRASSE IN MURNAU, 1909
 Rue de Murnau
 Öl/Karton, 34 × 48, signiert unten rechts: Kandinsky
 Huile sur carton, signé en bas, à droite: Kandinsky
Deutscher Privatbesitz
- 183 ARABISCHER FRIEDHOF, 1909
 Cimetière arabe
 Öl/Karton, 71,5 × 98, signiert und datiert unten rechts: Kandinsky 09
 Huile sur carton, signé et daté en bas, à droite: Kandinsky 09
Hamburger Kunsthalle
- 184 IMPROVISATION NR. III, 1909 ★
 Improvisation No. III
 Öl/Lwd., 94 × 130, signiert und datiert unten rechts: Kandinsky 1909
 Huile sur toile, signé et daté en bas, à droite: Kandinsky 1909
Mme Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine
- 185 AM STRAND, 1909
 Sur la plage
 Öl/Karton, 53 × 67, signiert und datiert unten links: Kandinsky 1909
 Huile sur carton, signé et daté en bas, à gauche: Kandinsky 1909
Collection Louis G. Clayeux, Paris

- 186 LANDSCHAFT MIT HÄUSERN, 1909
 Paysage et maisons
 Öl/Lwd., 98 × 133, signiert und datiert unten rechts: Kandinsky 1909
 Huile sur toile, signé et daté en bas, à droite: Kandinsky 1909

Stedelijk Museum, Amsterdam
- 187 WOHNZIMMER IN DER AINMILLERSTRASSE 36, 1909/10
 Le salon de l'Ainmillerstrasse 36
 Öl/Karton, 50 × 64,5, signiert unten rechts: Kandinsky
 Huile sur carton, signé en bas, à droite: Kandinsky
Städtische Galerie München (Gabriele-Münter-Stiftung)
- 188 INTERIEUR MIT GABRIELE MÜNTER UND +
 MARIANNE VON WEREFKIN, 1910
 Intérieur — Gabriele Münter et Marianne von Werefkin
 Öl/Karton, 50,5 × 65
 Huile sur carton
Sammlung fk Bern
- 189 DIE KUH, 1910
 La vache
 Öl/Lwd., 95,5 × 105, signiert und datiert unten links: Kandinsky 1910
 Huile sur toile, signé et daté en bas, à gauche: Kandinsky 1910
Städtische Galerie München (Gabriele-Münter-Stiftung)
- 190 IMPROVISATION AUF MAHAGONI, 1910 *
 Improvisation sur acajou
 Öl/Mahagoni, 63,5 × 99, signiert unten links: Kandinsky
 Huile sur acajou, signé en bas, à gauche: Kandinsky
Mme Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine
- 191 IMPROVISATION NR. XIV, 1910 *
 Improvisation No XIV
 Öl/Lwd., 73 × 125, signiert und datiert unten links: Kandinsky 1910
 Huile sur toile, signé et daté en bas, à gauche: Kandinsky 1910
Mme Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine
- 192 IMPRESSION NR. V, 1911 *
 Impression No V
 Öl/Lwd., 105 × 157, signiert unten rechts: Kandinsky
 Huile sur toile, signé en bas, à droite: Kandinsky
Mme Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine



Nr. 174



Nr. 175



Nr. 176



Nr. 177



Nr. 178



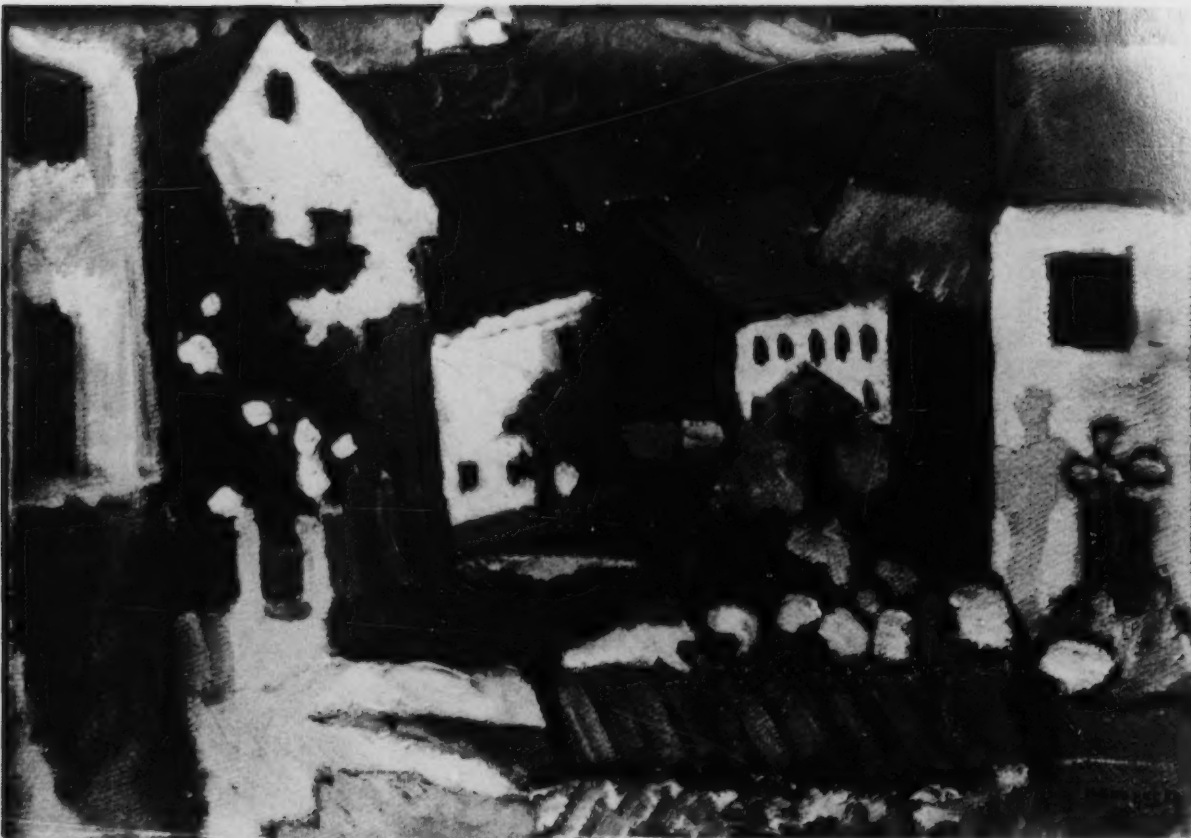
Nr. 179



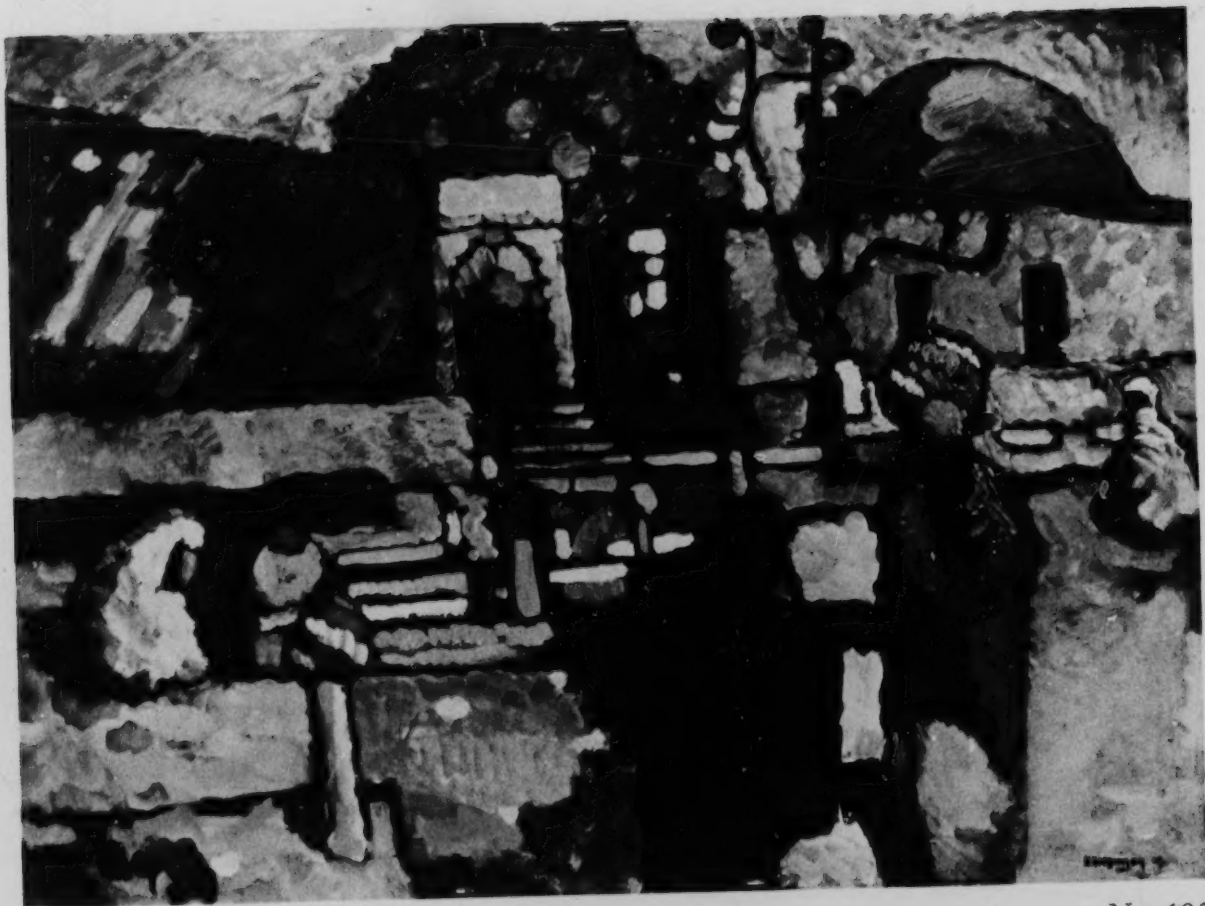
Nr. 180



Nr. 181



Nr. 182



Nr. 183



Nr. 184



Nr. 185



Nr. 186



Nr. 187



Nr. 188



Nr. 189



Nr. 190



Nr. 191



Nr. 192

KANOLDT, Alexander
Karlsruhe 1881 – Berlin 1939

Seit 1899 Besuch der Akademie in Karlsruhe, 1908 Weiterbildung in München. Mitglied der »Neuen Künstlervereinigung München«. 1914–18 Kriegsdienst. 1925 Berufung an die Akademie in Breslau, 1932 an die Akademie in Berlin.

Etudes aux Beaux-Arts de Karlsruhe à partir de 1899; se perfectionne à Munich depuis 1908. Membre de la »Neue Künstlervereinigung« de Munich. Aux armées de 1914 à 1918. Dirige un atelier aux Beaux-Arts de Breslau (1925), puis de Berlin (1932).

193 HÄUSER IM GRÜNEN, 1910

Maisons dans la verdure

Ol/Karton, 36,8 × 50,2, signiert und datiert unten rechts: Kanoldt 1910

Huile sur carton, signé et daté en bas, à droite: Kanoldt 1910

Staatsgalerie Stuttgart

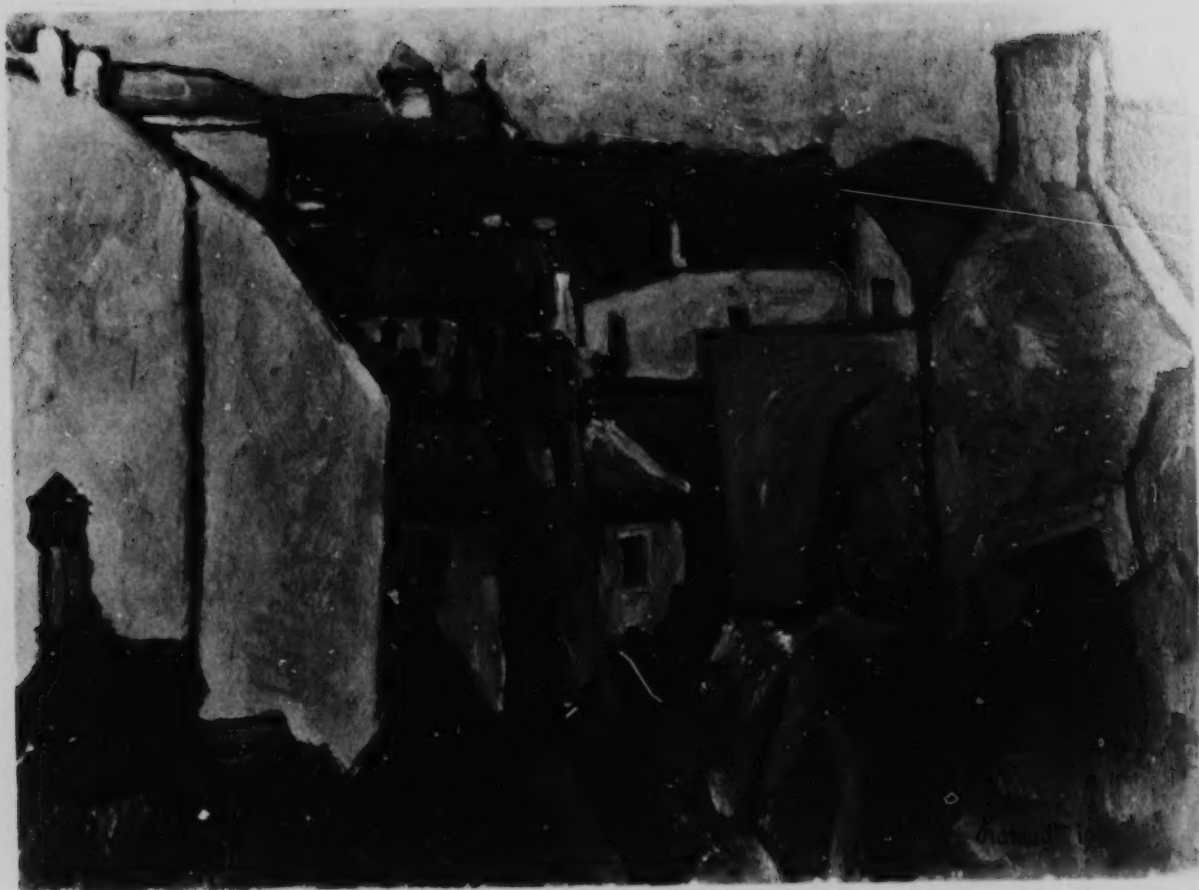
194 EISACKTAL, 1911

Vallée de l'Eisack

Ol/Lwd., 65,5 × 81,5

Huile sur toile

Galerie Stangl, München



Nr. 193



Nr. 194

KIRCHNER, Ernst Ludwig

Aschaffenburg 1880 – Frauenkirch bei Davos 1938

1902–1905 Architekturstudium an der Technischen Hochschule in Dresden. 1905 Mitbegründer der Künstlergemeinschaft »Brücke«. 1911 Übersiedlung nach Berlin. 1915 Militärdienst in Halle. 1916 in Königstein im Taunus. 1917 Übersiedlung nach Frauenkirch, lebt auf der Staffelalp und seit 1923 auf dem Wildboden im Sertigtal. Stirbt durch Freitod am 15. Juni 1938.

1902 – 1905 études d'architecture à l'Ecole Supérieure Technique de Dresde. 1905 co-fondateur du mouvement artistique »Brücke«. S'installe à Berlin en 1911. Service militaire à Halle en 1915. Se fixe en 1915 à Königstein/Taunus, puis, en 1917, à Frauenkirch où il vit d'abord sur le Staffelalp et, à partir de 1923, sur le Wildboden dans la vallée de Sertig. Se suicide le 15 juin 1938.

195 KINDERKOPF, 1906

Tête d'enfant

Öl/Lwd., 48 × 49, signiert und datiert unten rechts: E. L. Kirchner 06

Huile sur toile, signé et daté en bas, à droite: E. L. Kirchner 06

Wolfgang Ketterer, München

196 MADCHENKOPF VOR SONNENBLUMEN, 1906

Jeune fille aux tournesols

Öl/Karton, 70 × 50,4

Huile sur carton

Senator E. h. Dr. Franz Burda, Offenburg

197 DORIS MIT HALSKRAUSE, 1906

Doris en fraise

Öl/Karton, 70 × 52

Huile sur carton

Baron H. H. Thyssen-Bornemisza

198 SELBSTBILDNIS MIT MODELL, 1907

Autoportrait avec modèle

Öl/Lwd., 150,4 × 100, bezeichnet rechts unten: K. auf der Rückseite: E. L. Kirchner 07 Maler und Modell

Huile sur toile, annoté en bas, à droite: K. au revers: E. L. Kirchner 07 Maler und Modell

Hamburger Kunsthalle

199 BADENDE IM RAUM, 1908

Baigneuses dans une pièce

Öl/Lwd., 151 × 198, signiert und datiert oben rechts: E. L. Kirchner 08

Huile sur toile, signé et daté en haut, à droite: E. L. Kirchner 08

Saarland-Museum, Saarbrücken

- 200 MÄDCHENAKT AUF BLÜHENDER WIESE, um 1908
 Nu sur une prairie en fleurs, vers 1908
 Öl/Lwd., 89 × 63
 Huile sur toile
Sammlung Buchheim, Feldafing
- 201 AKT AUF BLAUEM GRUND, um 1908
 Nu sur fond bleu, vers 1908
 Öl/Lwd., 80,5 × 70, signiert unten links: E. L. Kirchner
 Huile sur toile, signé en bas, à gauche: E. L. Kirchner
Sammlung Buchheim, Feldafing
- 202 LIEGENDER BLAUER AKT MIT STROHHUT, um 1908
 Nu bleu couché au chapeau de paille
 Öl/Karton, 68 × 72
 Huile sur carton
Senator E. h. Dr. Franz Burda, Offenburg
- 203 ZWEI MÄDCHEN MIT BADETUCH, 1908/09
 Deux filles au tub
 Öl/Lwd., 75,5 × 100, unten rechts geritztes Monogramm: K
 Huile sur toile, en bas, à droite monogramme gravé: K
Senator E. h. Dr. Franz Burda, Offenburg
- 204 FRÄNZIKOPF VOR GESCHNITZTEM STUHL, 1908/09
 Tête de Fränzi devant une chaise sculptée
 Öl/Lwd., 70,5 × 50, unten rechts: Rest der Signatur
 Huile sur toile, en bas, à droite: restes de signature
Baron H. H. Thyssen-Bornemisza
- 205 ZWEI MÄDCHEN UNTER ROTEM SCHIRM, 1909
 Deux filles sous une ombrelle rouge
 Öl/Lwd., 95 × 81, rückseitig auf der Leinwand betitelt und signiert
 Huile sur toile, au revers intitulé et signé sur la toile
Roman Norbert Ketterer, Campione bei Lugano/Schweiz
- 206 TAVERNE, 1909
 Taverne
 Öl/Lwd., 70 × 80, signiert unten rechts: E. L. Kirchner
 Huile sur toile, signé en bas, à droite: E. L. Kirchner
Collection Morton D. May, St. Louis

- 207 **NEGERTÄNZERIN, 1909**
Danseuse noire
Öl/Lwd., 80 × 95, signiert und datiert oben links: E. L. Kirchner 09
Huile sur toile, signé et daté en haut, à gauche: E. L. Kirchner 09
Kornfeld & Klipstein, Bern
- 208 **DIE WINDMÜHLE, 1910**
Le moulin à vent
Öl/Lwd., 80,5 × 70, signiert unten rechts: E. L. Kirchner
Huile sur toile, signé en bas, à droite: E. L. Kirchner
Kornfeld & Klipstein, Bern
- 209 **AKT IM ATELIER, 1910/11**
Nu dans l'atelier
Öl/Lwd., 93 × 94, auf der Rückseite: Villa und Park an der Elbe, um 1909/10
Huile sur toile, au revers: Villa et parc sur l'Elbe, vers 1909/10
Staatliche Museen, Nationalgalerie, Berlin
- 210 **WEIBLICHER HALBAKT MIT HUT, 1911**
Femme au torse nu en chapeau
Öl/Lwd., 76 × 70, signiert und datiert oben links: E. L. Kirchner 11
Huile sur toile, signé et daté en haut, à gauche: E. L. Kirchner 11
Farbtafel/Planche en couleurs
Wallraf-Richartz-Museum, Köln
- 211 **BILDNIS HECKEL, um 1911** ★
Portrait de Heckel
Öl/Lwd., 195,7 × 62,2, signiert und datiert unten rechts: E. L. Kirchner 08
(später vom Künstler überarbeitet)
Huile sur toile, signé et daté en bas, à droite: E. L. Kirchner 08
(retouché par l'artiste plus tard)
Städtisches Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen
- 212 **TÄNZERIN, 1912**
Danseuse
Öl/Lwd., 74 × 100, signiert unten rechts: E. L. Kirchner
Huile sur toile, signé en bas, à droite: E. L. Kirchner
Stuttgarter Privatbesitz
- 213 **MÖVENJÄGER IM GEHÖLZ, 1912**
Chasseur de mouettes dans les buissons
Öl/Lwd., 118 × 89, signiert unten links mit Bleistift: E. L. Kirchner
Huile sur toile, signé en crayon en bas, à gauche: E. L. Kirchner
Frankfurter Privatbesitz

- 214 ELISABETHUFER IN BERLIN, 1912
Elisabethufer à Berlin
Öl/Lwd., 84 × 95
Huile sur toile
M. Kruss, Berlin
- 215 HAUS UNTER BAUMEN (FEHMARN), 1912
Maisons sous les arbres (Fehmarn)
Öl/Lwd., 90,5 × 121, signiert unten rechts: E. L. Kirchner
Huile sur toile, signé en bas, à droite: E. L. Kirchner
Roman Norbert Ketterer, Campione bei Lugano/Schweiz
- 216 BADENDE UNTER BAUMEN (FEHMARN), 1913
Baigneuses sous les arbres (Fehmarn)
Öl/Lwd., 150 × 120, signiert unten rechts: Kirchner
Huile sur toile, signé en bas, à droite: Kirchner
Roman Norbert Ketterer, Campione bei Lugano/Schweiz
- 217 KARTENSPIELENDER KNABE, 1914
Adolescent jouant aux cartes
Öl/Lwd., 69,8 × 80,2, signiert unten rechts: E. L. Kirchner
Huile sur toile, signé en bas, à droite: E. L. Kirchner
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
- 218 INTERIEUR, 1914
Intérieur
Öl/Lwd., 69,3 × 62,3, signiert unten rechts: E. L. Kirchner
Huile sur toile, signé en bas, à droite: E. L. Kirchner
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
219. ROTES STILLEBEN, 1914
Nature morte rouge
Öl/Karton, 70 × 50, signiert und datiert oben rechts: E. L. Kirchner 14
Huile sur carton, signé et daté en haut, à droite: E. L. Kirchner 14
Privatbesitz



Nr. 195



Nr. 196



Nr. 197



Nr. 198



Nr. 199



Nr. 200



Nr. 201

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by an eight-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. The first two figures indicate the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright microfiche edition: Haus der Kunst, Munich and Chadwyck-Healey Ltd.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford, England.



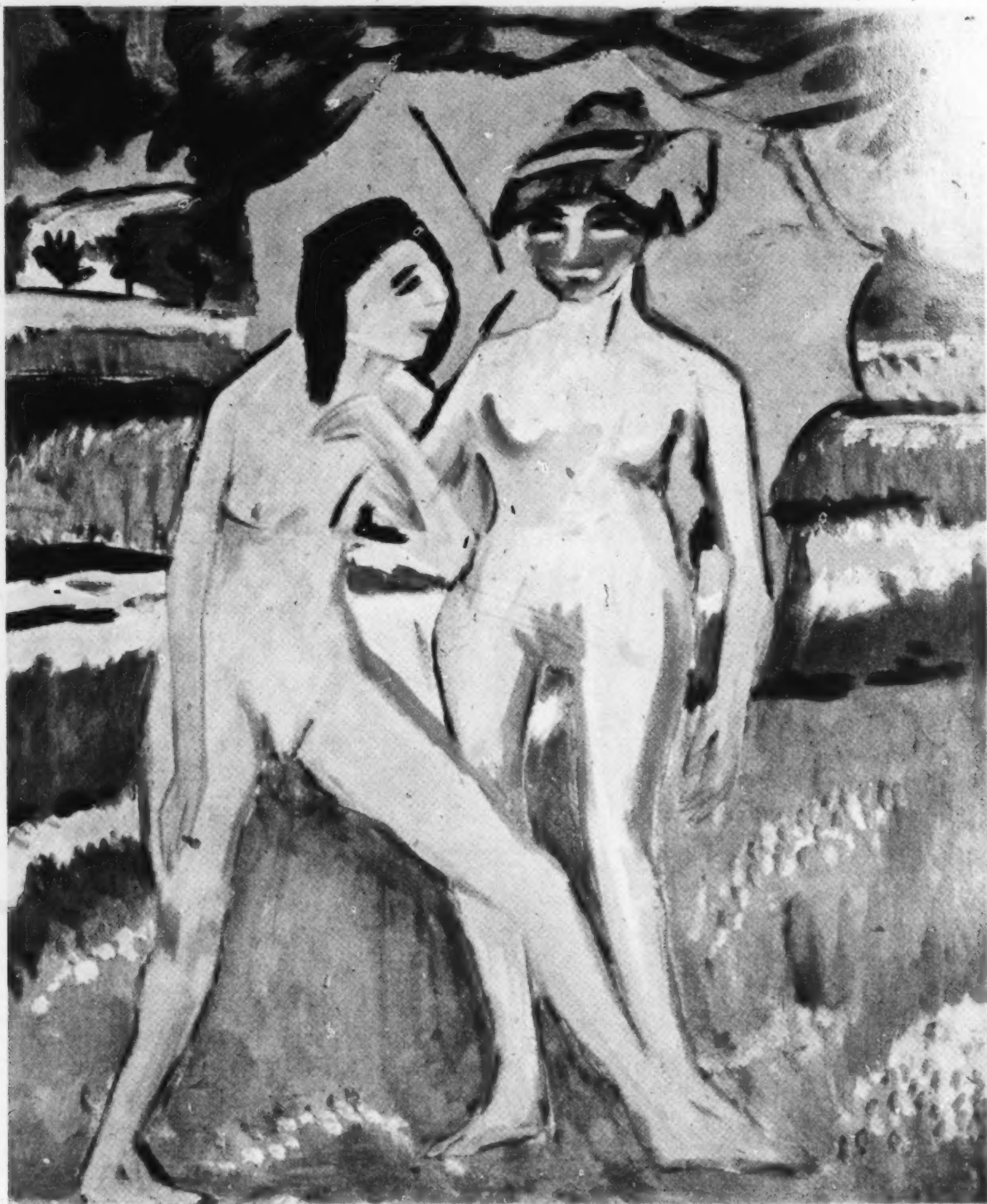
Nr. 202



Nr. 203



Nr. 204



Nr. 205



Nr. 206

EL Kishner 05



Nr. 207



Nr. 208



Nr. 210



Nr. 209



Nr. 212





Nr. 214



Nr. 215



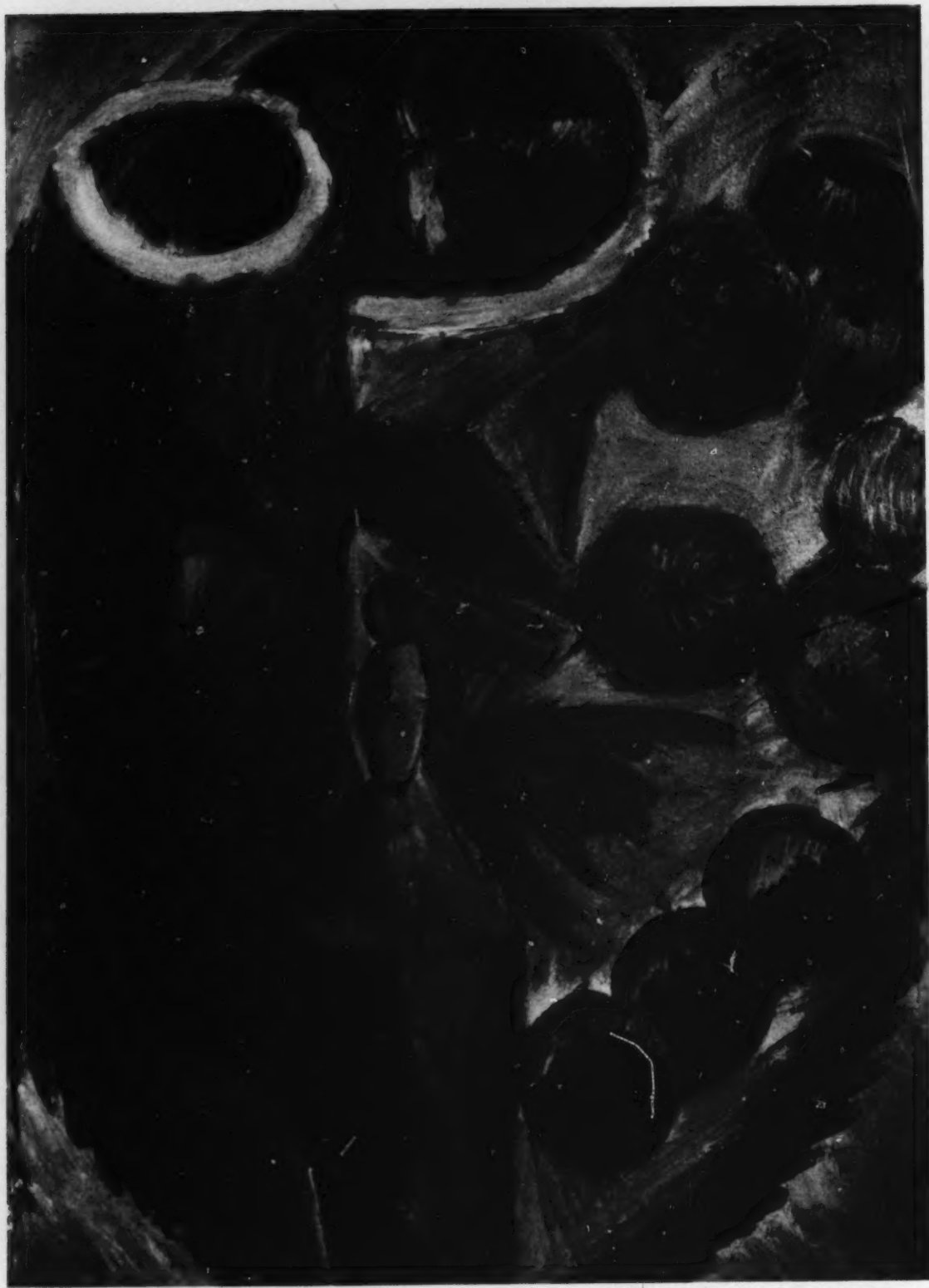
Nr. 216



Nr. 217



Nr. 218



Nr. 219

MACKE, August

Meschede 1887 – Perthes-lès-Hurlus 1914

1904–1906 Studium an der Kunstakademie und Kunstgewerbeschule in Düsseldorf. 1907 erste Reise nach Paris. 1907–1908 bei Corinth in Berlin. 1908 und 1909 Reisen nach Paris, 1910 Begegnung mit Franz Marc, Beziehungen zur »Neuen Künstlervereinigung München« und Übersiedlung nach Bonn. 1911 Mitarbeit am Almanach »Der Blaue Reiter«. 1912 mit Franz Marc in Paris, Begegnung mit Delaunay. 1913–1914 in Hilterfingen am Thunersee. 1914 mit Louis Moilliet und Paul Klee in Tunis. Gefallen am 26. September 1914 bei Perthes-lès-Hurlus in der Champagne.

1904 – 1906, *études aux Beaux-Arts et aux Arts Décoratifs de Düsseldorf*. 1907 *premier voyage à Paris*. 1907–1908 *travaille avec Corinth à Berlin*. 1908 et 1909, *nouveaux voyages à Paris*. 1910, *rencontre avec Franz Marc, relations avec la »Neue Künstlervereinigung« de Munich et installation à Bonn*. 1911 *collaboration à l'almanach »Der Blaue Reiter«*. A Paris avec Franz Marc en 1912, *rencontre de Delaunay*. 1913–1914 *habite Hilterfingen sur le lac de Thoune*. En 1914, *voyage en Tunisie avec Louis Moilliet et Paul Klee*. Tué à la guerre le 26 septembre 1914 près de Perthes-lès-Hurlus en Champagne.

220 BILDNIS FRANZ MARC, 1910

Portrait de Franz Marc

Öl/Karton, 50 × 38, signiert und datiert auf der Rückseite: A. Macke 1910

Huile sur carton, signé et daté au revers: A. Macke 1910

Staatliche Museen, Nationalgalerie, Berlin

221 BILDNIS FRAU MACKE, um 1911

Portrait de la femme de l'artiste, vers 1911

Öl/Lwd., 64 × 53

Huile sur toile

Musée National d'Art Moderne, Paris

222 KINDER IM GARTEN, 1912

Enfants dans le jardin

Öl/Lwd., 89 × 71

Huile sur toile

Städtische Kunstsammlungen Bonn

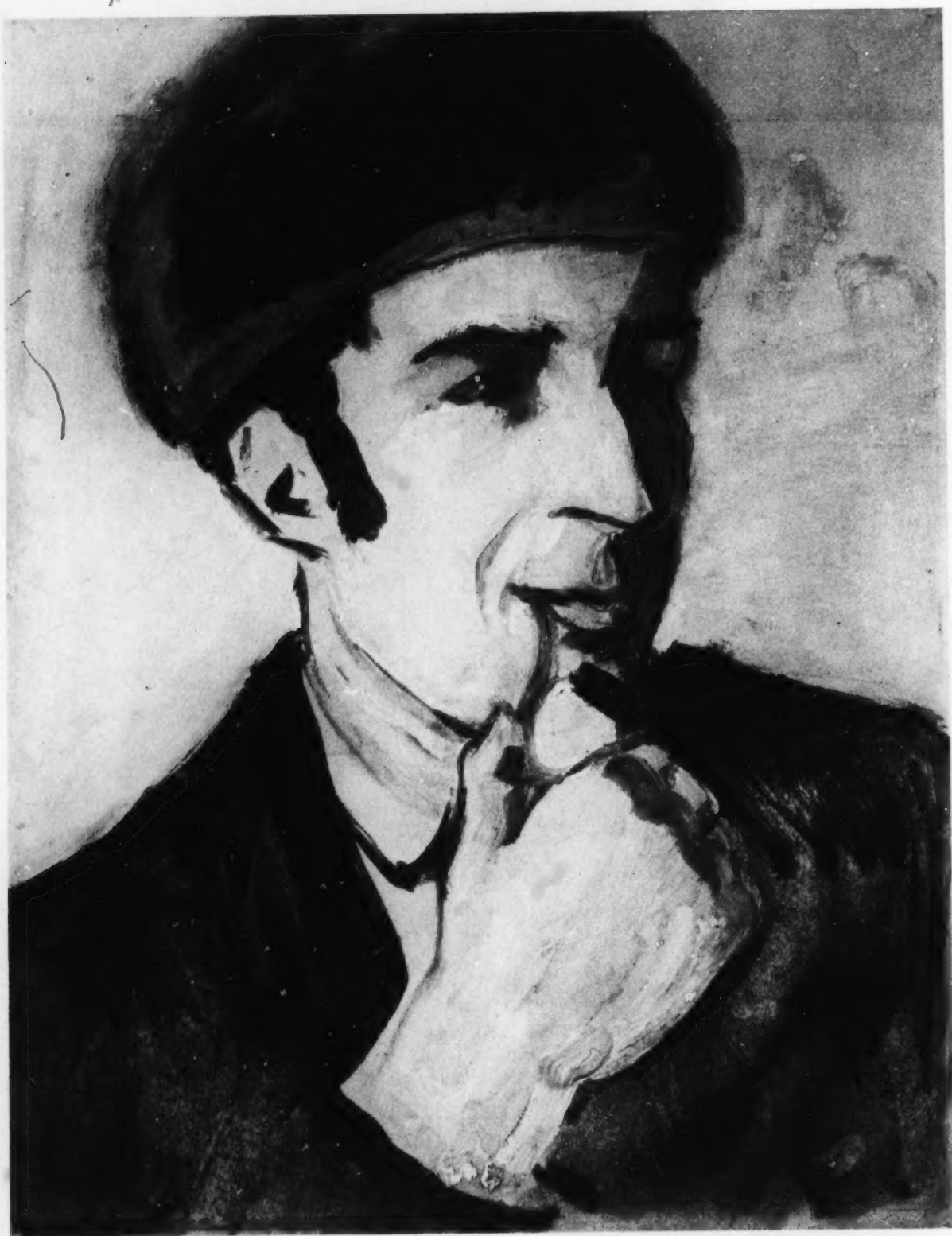
223 KLEINER ZOÖLOGISCHER GARTEN IN BRAUN UND GELB, 1912

Petit jardin zoologique en brun et jaune

Öl/Lwd., 47 × 68

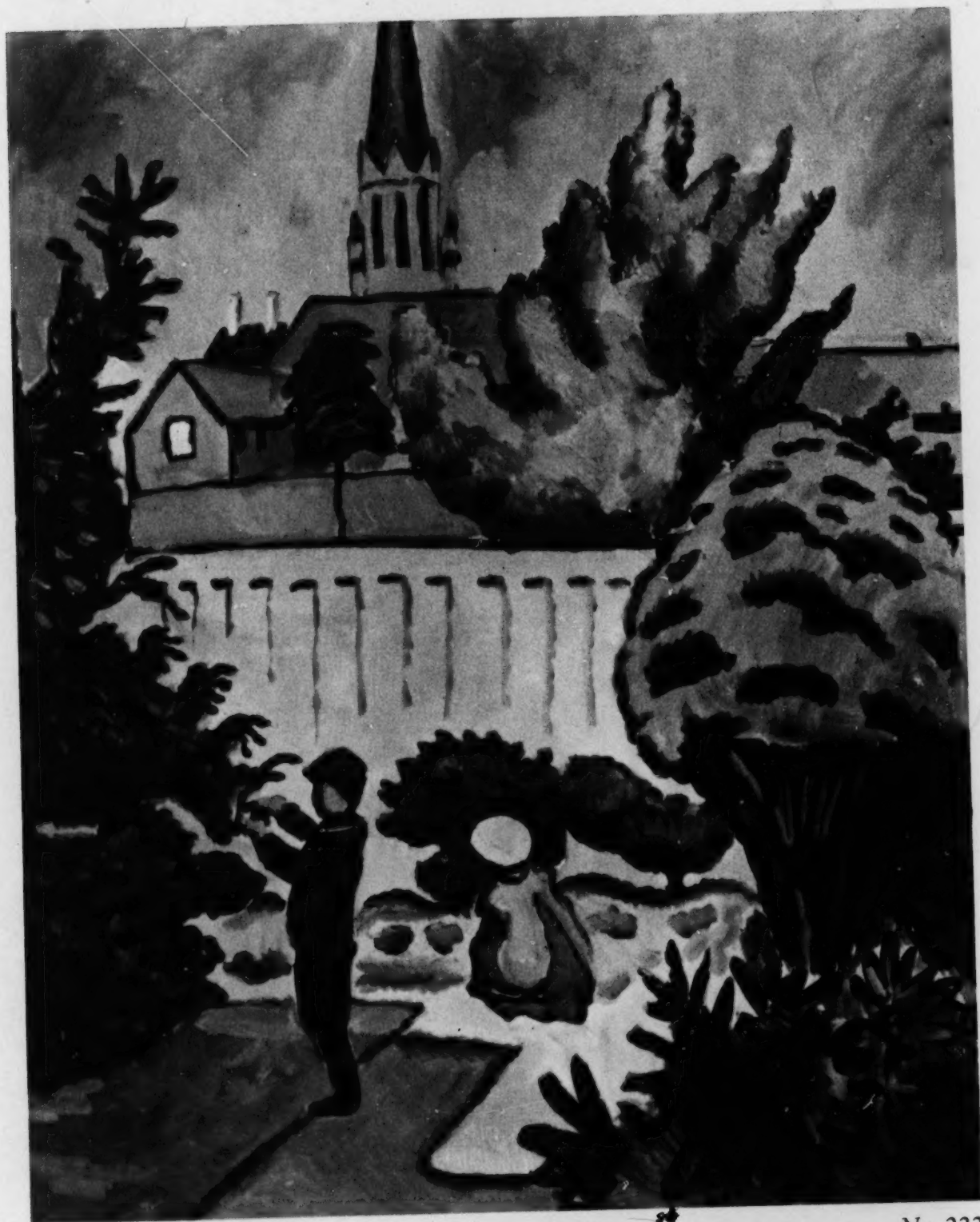
Huile sur toile

Senator E. h. Dr. Franz Burda, Offenburg





Nr. 221



Nr. 222



Nr. 223

MARC, Franz

München 1880 – Verdun 1916

1900–1903 Studium an der Kunstakademie in München. 1903 Reise nach Paris und der Bretagne, 1906 nach Griechenland. 1907 zweite Reise nach Paris. 1910 Ansiedlung in Sindelsdorf. Bekanntschaft mit Kandinsky und Macke. 1911 Beitritt zur »Neuen Künstlervereinigung München« und Arbeit mit Kandinsky am Almanach »Der Blaue Reiter«. 1912 Reise mit Macke nach Paris, Treffen mit Delaunay. 1914 Übersiedlung nach Ried. Am 4. März 1916 gefallen vor Verdun.

1900–1903 études aux Beaux-Arts de Munich. 1903, voyage à Paris et en Bretagne, suivi en 1906 d'un séjour en Grèce. 1907, deuxième voyage à Paris. S'installe à Sindelsdorf en 1910, se lie avec Kandinsky et Macke. En 1911, s'inscrit à la »Neue Künstlervereinigung« de Munich et collabore avec Kandinsky à l'almanach »Der Blaue Reiter«. 1912, voyage à Paris avec Macke, rencontre de Delaunay. Se fixe en 1914 à Ried. Tué près de Verdun le 4 mars 1916.

224 AKTE AUF ZINNOBER, 1910

Nus sur cinabre

Öl/Lwd., 79,5 × 60

Huile sur toile

Galerie Stangl, München

225 AKT MIT KATZE, 1910

Nu au chat

Öl/Lwd., 88 × 82

Huile sur toile

Städtische Galerie, München

226 DAS ÄFFCHEN, 1912

Le petit singe

Öl/Lwd., 70 × 100, signiert unten links: Marc

Huile sur toile, signé en bas, à gauche: Marc

Sammlung Bernhard Koehler

227 DIE ROTEN REHE II, 1912

Les chevreuils rouges II

Öl/Lwd., 70 × 100

Huile sur toile

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

228 SCHAFE, 1912

Moutons

Öl/Lwd., 49,5 × 77, signiert und datiert auf der Rückseite: F. Marc 12

Huile sur toile, signé et daté au revers: F. Marc 12

Saarland-Museum, Saarbrücken

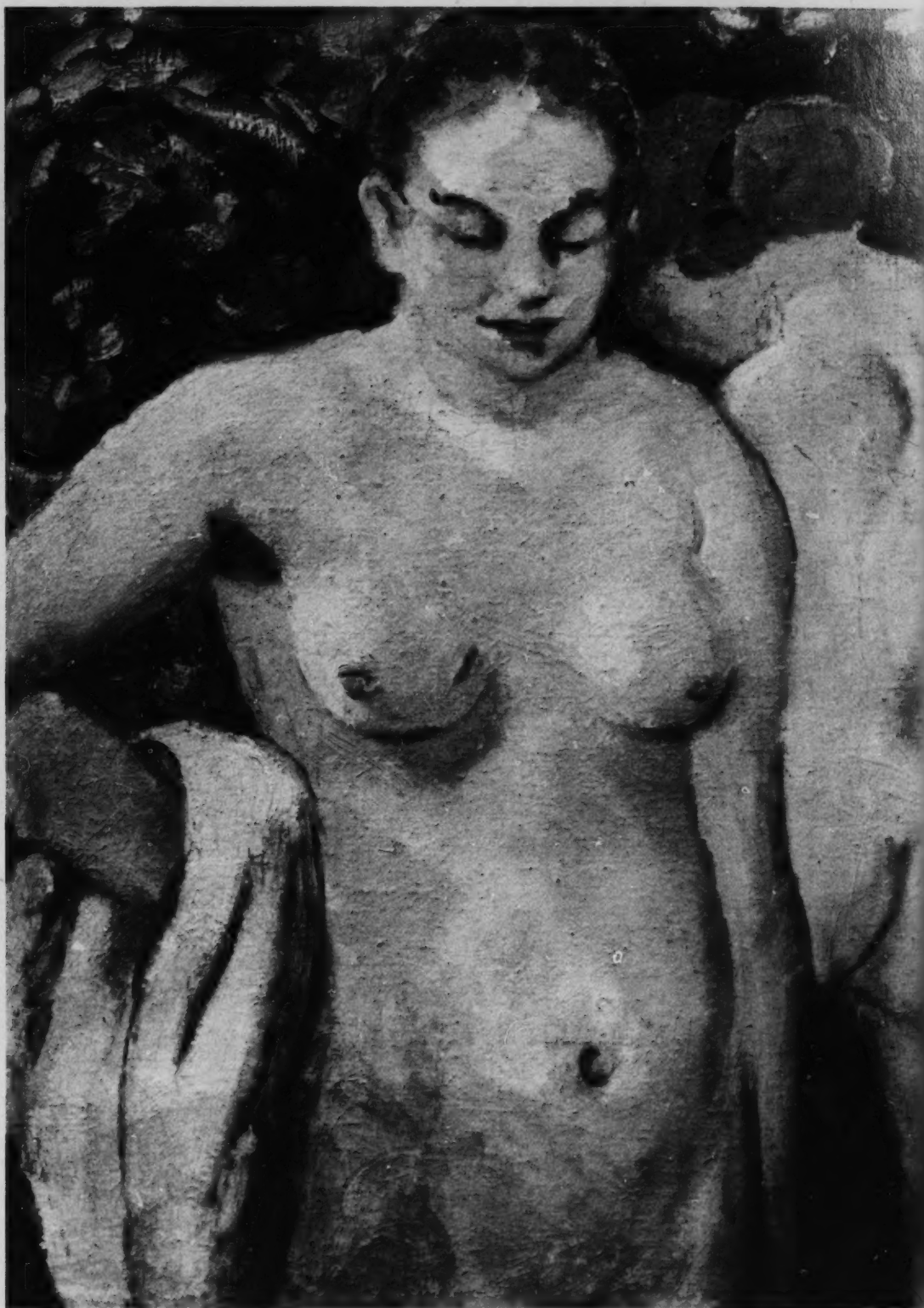
229 ELEFANT, RIND, PFERD, 1914

Eléphant, boeuf et cheval

Öl/Lwd., 84 × 80

Huile sur toile

Privatsammlung München



Nr. 224



Nr. 225



Nr. 226



Nr. 227



Nr. 228



Nr. 229

MODERSOHN-BECKER, Paula

Dresden 1876 – Worpswede 1907

1888 Übersiedlung nach Bremen. 1896–1897 Studium an einer Kunstschule in Berlin. 1898–1899 Schülerin von Mackensen in Worpswede. Seit 1900 wiederholte Aufenthalte in Paris. 1901 Heirat mit Otto Modersohn in Worpswede.

1888 installation à Brême. 1896–1897 études dans une Ecole artistique de Berlin. 1898–1899 élève de Mackensen à Worpswede. A partir de 1900, séjours répétés à Paris. Epouse, en 1901, Otto Modersohn à Worpswede.

230 MUTTER UND KIND, 1906/07

La mère et l'enfant

Öl/Lwd., 81,5 × 59

Huile sur toile

Museum am Ostwall, Dortmund

231 SELBSTBILDNIS MIT KAMELIENZWEIG, 1907

Autoportrait aux camélias

Öl/Holz, 61,7 × 30,5, monogrammiert unten links: PMB

Huile sur bois, signé du monogramme en bas, à gauche: PMB

★

Museum Folkwang, Essen



Nr. 230



Nr. 231

MUELLER, Otto

Liebau 1874 – Breslau 1930

1890–1894 Lithographenlehre in Görlitz. 1896–1898 Studium an der Akademie in Dresden. 1898–1908 Aufenthalt im Riesengebirge. 1908 Übersiedlung nach Berlin. Seit 1910 Mitglied der »Brücke«. 1915–1918 Kriegsdienst. 1919–1930 Professor an der Akademie in Breslau.

1890–1894 apprentissage de la lithographie à Görlitz. 1896–1898 études aux Beaux-Arts de Dresde. 1898 – 1908 séjour dans les Riesengebirge. S'installe 1908 à Berlin. Depuis 1910 membre de la »Brücke«. 1915–1918 aux armées. 1909–1930 Professeur aux Beaux-Arts de Breslau.

232 BLAUE BADENDE, 1910/11

Baigneuses bleues

Leimfarbe/Rupfen, 85,5 × 100,5, monogrammiert oben rechts: O. M.
Peinture à la détrempe/toile, signé du monogramme en haut, à droite: O. M.

Privatbesitz

233 DREI AKTE VOR DEM SPIEGEL, um 1912

Trois nus devant un miroir, vers 1912

Leimfarbe/Lwd., 120 × 90, monogrammiert unten links: O. M.
Peinture à la détrempe/toile, signé du monogramme en bas, à gauche: O. M.

Sammlung Buchheim, Feldafing

234 ZWEI BADENDE MÄDCHEN

Deux baigneuses

Öl/Lwd., 70 × 92,5
Huile sur toile

Sammlung Buchheim, Feldafing

235 ZIGEUNERLIEBESPAAR

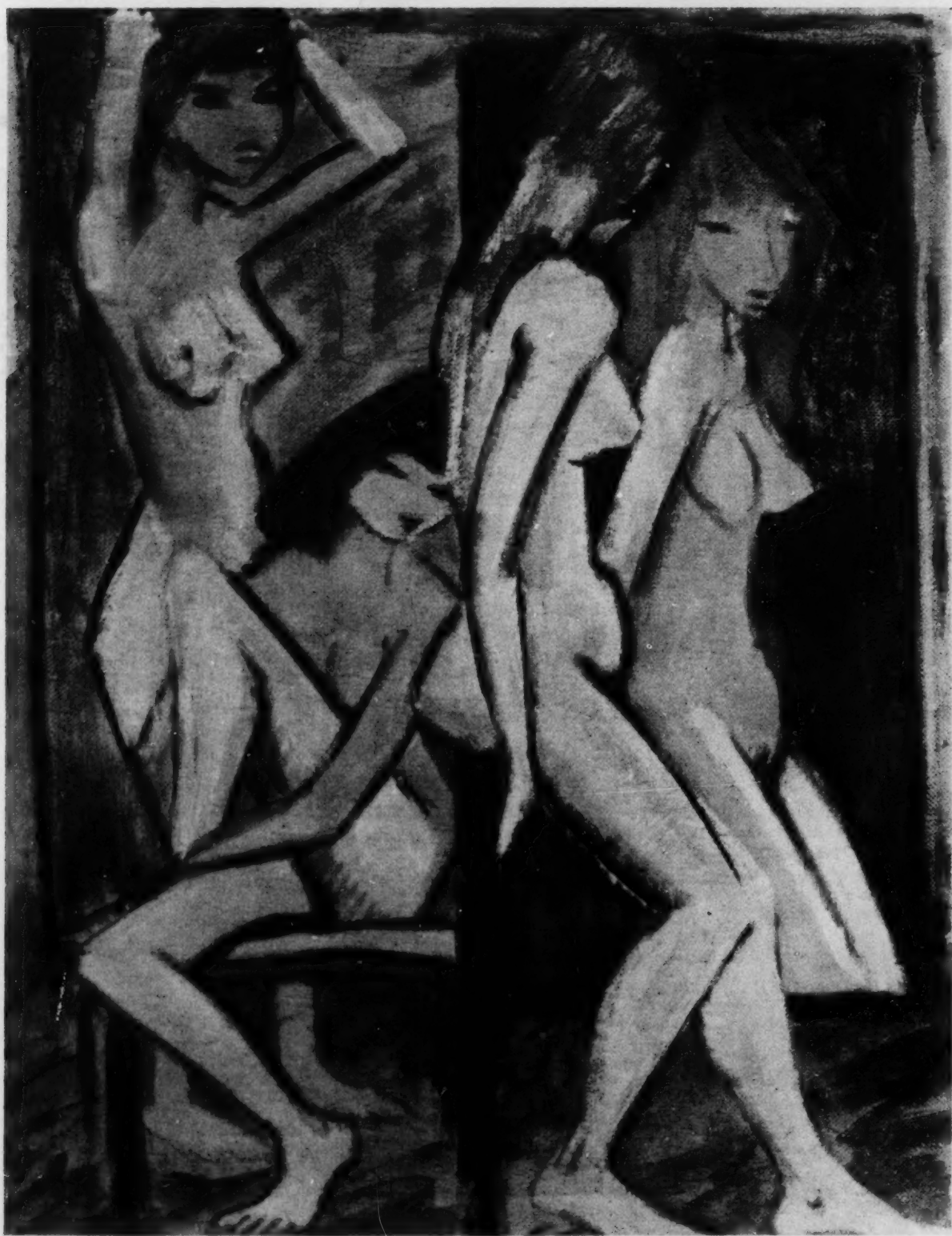
Amoureux tziganes

Leimfarbe/Rupfen, 106 × 80, monogrammiert unten links: O. M.
Peinture à la détrempe/toile, signé du monogramme en bas, à gauche: O. M.

Dr.-Ing. Max Lütze



Nr. 232





Nr. 234



Nr. 235

MÜNTER, Gabriele

Berlin 1877 – Murnau 1962

Seit 1901 Kunststudium in München, 1902 an der Kunstschule »Phalanx« bei Kandinsky. 1908 Reisen mit Kandinsky. 1909 Mitbegründerin der »Neuen Künstlervereinigung« M. 1911 Beitritt zum »Blauen Reiter«. 1914–1920 in Skandinavien. 1920 Rückkehr nach Deutschland. Seit 1931 in Murnau.

A partir de 1901, études artistiques à Munich. 1902 école artistique »La Phalange« dans le studio de Kandinsky. 1904 – 1908, voyages avec Kandinsky. 1909, co-fondatrice de la »Nouvelle Association« de Munich. 1911, entrée au »Blaue Reiter«. 1914–1920 en Scandinavie. 1920 retour en Allemagne. Réside à Murnau à partir de 1931.

236 DORFSTRASSE IM WINTER, 1911

Rue de village en hiver

Öl/Karton/Holz, 52,4 × 69, signiert und datiert unten links: Münter 1911

Huile sur carton/bois, signé et daté en bas, à gauche: Münter 1912

Städtische Galerie, München (Gabriele-Münter)

237 DUNKLES STILLEBEN, 1911

Nature morte sombre

Öl/Lwd., 78 × 101

Huile sur toile

Städtische Galerie, München (Gabriele-Münter)

238 KANDINSKY AM TISCH, 1911

Kandinsky à une table

Öl/Karton, 51,6 × 68,5, signiert unten rechts: Münter

Huile sur carton, signé en bas, à droite: Münter

Städtische Galerie, München (Gabriele-Münter)



Nr. 236



Nr. 237



Nr. 238

NAUEN, Heinrich

Krefeld 1880 – Kalkar 1940

1898 Studium an der Akademie in Düsseldorf, 1889 an einer Privatschule in München. 1899 Meisterschüler von Kalkkreuth in Stuttgart. 1902–1905 tätig in Orbroich und Laethem-St. Martin. 1906–1910 in Berlin, seit 1911 ansässig in Dilborn. 1912/13 Wandbilder für Schloß Drove. Kriegsdienst. 1921–1936 Professor an der Kunstakademie in Düsseldorf. 1936–1938 in Neuß, 1938 Übersiedlung nach Kalkar.

1898 études aux Beaux-Arts de Düsseldorf, puis dans une école privée de Munich en 1899. De 1899 à 1902, élève personnel de Kalkkreuth à Stuttgart. De 1902 à 1905, travaille à Orbroich et Laethem-St. Martin. A Berlin, de 1906 à 1910, puis à Dilborn à partir de 1911. Panneaux muraux pour le château de Drove en 1912/13. Aux armées pendant la première guerre mondiale. 1921–1936, Professeur aux Beaux-Arts de Dusseldorf. 1936–1938 à Neuß, se fixa à Kalkar en 1938.

239 HERBSTWALD, um 1911

Forêt d'automne, vers 1911

Öl/Lwd., 80 × 70, signiert unten rechts: H. Nauen

Huile sur toile, signé en bas, à droite: H. Nauen

Städtische Kunstsammlungen, Bonn

NOLDE, Emil

Nolde / Nordschleswig 1867 – Seebüll 1956

1885–1889 Schüler der Sauermann'schen Schnitzschule in Flensburg. 1892–1898 Lehrer an der Kunstschule in St. Gallen. Seit 1898 freier Maler. 1902 Übersiedlung nach Berlin. 1905–1907 Aufenthalt in Dresden, Verbindung zur »Brücke«. 1913/14 Reise nach der Südsee. Während der Hitlerzeit verbannt. Seit 1941 in Seebüll.

De 1885 à 1889 élève de l'école de sculpture sur bois de Sauermann à Flensbourg. 1892–1898, Professeur aux Beaux-Arts de Saint-Gall. A partir de 1898, se consacre uniquement à la peinture. S'installe à Berlin en 1902. De 1905 à 1907, séjour à Dresde, relations avec la »Brücke«. 1913/14, voyage dans le Pacifique. Mis au ban sous le nazisme. S'installe à Seebüll en 1941.

240 ROTE UND GELBE ROSEN, 1907

Roses rouges et jaunes

Öl/Lwd., 64,5 × 82,5, signiert und datiert unten links: Emil Nolde 07

Huile sur toile, signé et daté en bas, à gauche: Emil Nolde 07

Wallraf-Richartz-Museum, Köln

241 JÄGERS HAUS AUF ALSEN, 1909

La maison de Jaeger sur Alsen

Öl/Lwd., 73 × 91, signiert unten rechts: Emil Nolde

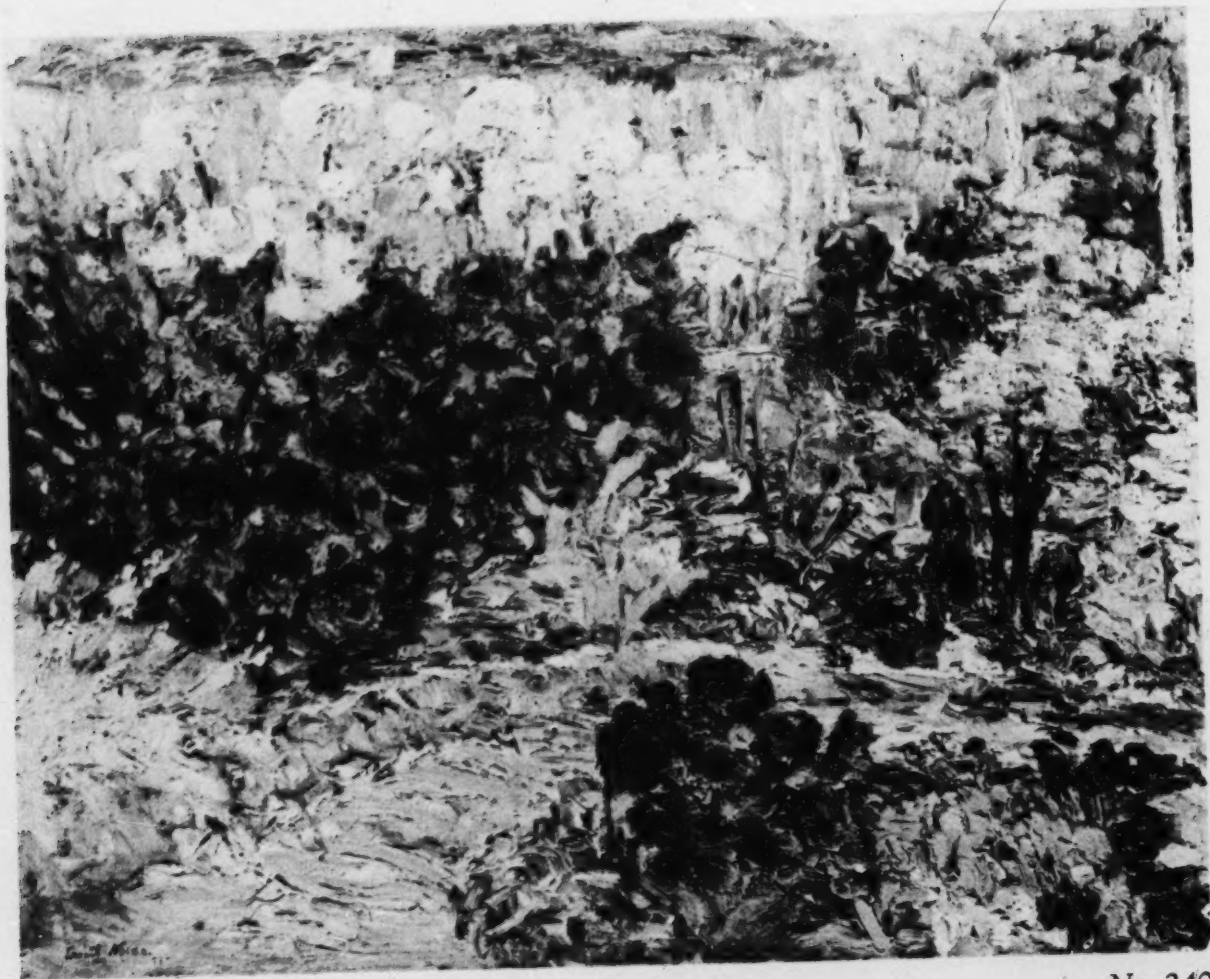
Huile sur toile, signé en bas, à droite: Emil Nolde

Sammlung Prof. Edgar Horstmann, Hamburg

- 242 HERBSTWOLKEN, 1910
Nuages d'automne
Öl/Lwd., 73 × 88, signiert unten rechts: Emil Nolde
auf dem Keilrahmen: Emil Nolde: Herbstwolken
Huile sur toile, signé en bas, à droite: Emil Nolde
sur le châssis: Emil Nolde: Herbstwolken
Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde
- 243 IM CAFE, 1911 +
Au café
Öl/Lwd., 73 × 89
Huile sur toile
Museum Folkwang, Essen
- 244 GESELLSCHAFT, 1911
En société
Öl/Lwd., 91 × 105,5, signiert unten rechts: Emil Nolde
Huile sur toile, signé en bas, à droite: Emil Nolde
Ausst./Exp.: 1912 »Der Neue Kunstsalon«, München
Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde
- 245 IN DER LOGE, 1911
Dans la loge
Öl/Lwd., 79,5 × 69,5, bez. auf dem Keilrahmen: Emil Nolde: In der Loge
Huile sur toile, annoté sur le châssis: Emil Nolde: In der Loge
Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde
- 246 LEUTE IM DORFKRUG, 1912
Villageois à l'auberge
Öl/Lwd., 100,5 × 90,5, bez. auf dem Keilrahmen: Emil Nolde: Leute im Dorfkrug
Huile sur toile, annoté sur le châssis: Emil Nolde: Leute im Dorfkrug
Ausst./Exp.: 1912 »Sonderbund«, Köln
Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde
- 247 STILLEBEN MIT TÄNZERINNEN, 1914
Nature morte aux danseuses
Öl/Lwd., 73 × 89
Huile sur toile
Musée National d'Art Moderne, Paris
- 248 SIMEON, 1915
Öl/Lwd., 84 × 100, signiert unten rechts: Emil Nolde
Huile sur toile, signé en bas, à droite: Emil Nolde
M. Kruss, Berlin
- 249 DAS MEER, 1915
La mer
Öl/Lwd., 73 × 100, signiert unten rechts: Nolde
Huile sur toile, signé en bas, à droite: Nolde
M. Kruss, Berlin



Nr. 239



Nr. 240



Nr. 241



Nr. 242



Nr. 243



Nr. 244



Nr. 245



Nr. 246



Nr. 247



Nr. 248



Nr. 249

PECHSTEIN, Max

Zwickau 1881 – Berlin 1955

1896 Lehre bei einem Malermeister. 1900–1903 Studium an der Kunstgewerbeschule und der Akademie in Dresden. Seit 1906 Mitglied der Künstlergemeinschaft »Brücke«. 1907 Reise nach Italien und Paris. 1908 Übersiedlung nach Berlin. 1914 Südseereise. In der Hitlerzeit verfemt. Übersiedlung nach Leba in Pommern. 1945 Berufung als Professor an die Hochschule für Bildende Künste in Berlin.

1896 apprentissage chez un peintre. 1900 – 1903, études aux Arts Décoratifs et aux Beaux-Arts de Dresde. Membre de la »Brücke« à partir de 1906. 1907, voyage en Italie et à Paris. Installation à Berlin en 1908. En 1914, voyage dans le Pacifique. Mis au ban sous le nazisme. Se fixe à Leba en Poméranie. Nommé en 1945 Professeur aux Beaux-Arts de Berlin.

250 JUNGES MÄDCHEN, 1908

Jeune fille

Öl/Lwd., 65,5 × 50,5, monogrammiert und datiert oben rechts: HMP 08

Huile sur toile, signé du monogramme et daté en haut, à droite: HMP 08

Galerie des 20. Jahrhunderts, Berlin

251 WEIDEN, um 1908

Les saules, vers 1908

Öl/Lwd., 80 × 107

Huile sur toile

Sammlung Buchheim, Feldafing

252 DER DAMPFER, 1909

Le vapeur

Öl/Lwd., 48,3 × 73,1, monogrammiert und datiert unten rechts: HMP 09

Huile sur toile, signé du monogramme et daté en bas, à droite: HMP 09

Privatbesitz

253 BILDNIS IN ROT, 1909

Portrait en rouge

Öl/Lwd., 101 × 101, monogrammiert und datiert oben rechts: HMP 09

Huile sur toile, signé du monogramme et daté en bas, à droite: HMP 09

Hessisches Landesmuseum Darmstadt

254 MÄDCHEN IN SCHWARZ-GELBEM TRIKOT, 1909

Jeune fille en maillot jaune et noir

Öl/Lwd., 68 × 78, monogrammiert und datiert unten links: HMP 1909

auf der Rückseite: »Badende«, monogrammiert und datiert unten rechts: HMP 1910

Huile sur toile, signé du monogramme et daté en bas, à gauche: HMP 1909

au revers: »Baigneuses«, signé du monogramme et daté en bas, à droite: HMP 1910

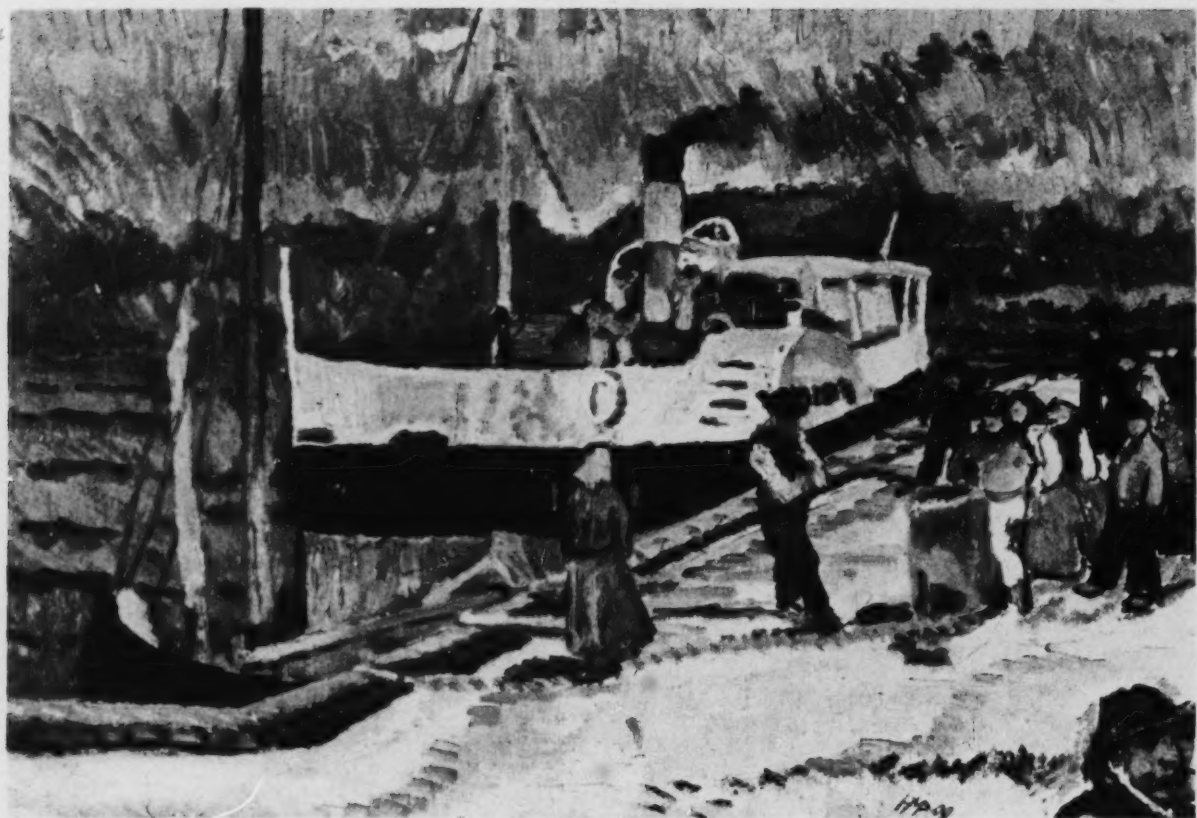
Frau Marta Pechstein, Berlin

- 255 **PFERDEMARKT, 1910**
 Le marché aux chevaux
 Öl/Lwd., 69,5 × 80,5, monogrammiert und datiert unten rechts: HMP 1910
 Huile sur toile, signé du monogramme et daté en bas, à droite: HMP 1910
Baron H. H. Thyssen-Bornemisza
- 256 **VOR DEM GEWITTER, 1910**
 Avant l'orage
 Öl/Lwd., 70,8 × 74,9, monogrammiert und datiert oben rechts: HMP 1910
 Huile sur toile, signé du monogramme et daté en haut, à droite: HMP 1910
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München
- 257 **DIE GELBE MASKE, 1910**
 Le masque jaune
 Öl/Lwd., 51 × 51, signiert und datiert unten rechts: M. Pechstein 1910
 auf der Rückseite: »Frau mit großem Federhut«
 Huile sur toile, signé et daté en bas, à droite: M. Pechstein 1910
 au revers: »La femme au grand chapeau à plume«
Sammlung Kurt Reutti, Berlin
- 258 **SELBSTBILDNIS, LIEGEND, 1910**
 Portrait de l'artiste couché
 Öl/Lwd., 74 × 99, monogrammiert oben links: MP
 Huile sur toile, signé du monogramme en haut, à gauche: MP
Prof. Dr. Viktor Achter, Mönchengladbach
- 259 **ROTES MÄDCHEN AM TISCH, 1910** +
 Jeune fille rouge à une table
 Öl/Lwd., 75 × 75,5, monogrammiert und datiert unten links: HMP 1910
 Huile sur toile, signé du monogramme et daté en bas, à gauche: HMP 1910
Museum Folkwang, Essen
- 260 **UM SEEUFER, 1910**
 Au bord du lac
 Öl/Lwd., 70 × 80, monogrammiert und datiert unten links: HMP 1910
 Huile sur toile, signé du monogramme en bas, à gauche: HMP 1910
Frau Marta Pechstein, Berlin
- 261 **DREI AKTE IN LANDSCHAFT, 1911**
 Trois nus dans un paysage
 Öl/Lwd., 76 × 100, signiert und datiert unten rechts: Pechstein 1911
 Huile sur toile, signé et daté en bas, à droite: Pechstein 1911
Musée National d'Art Moderne, Paris





Nr. 251



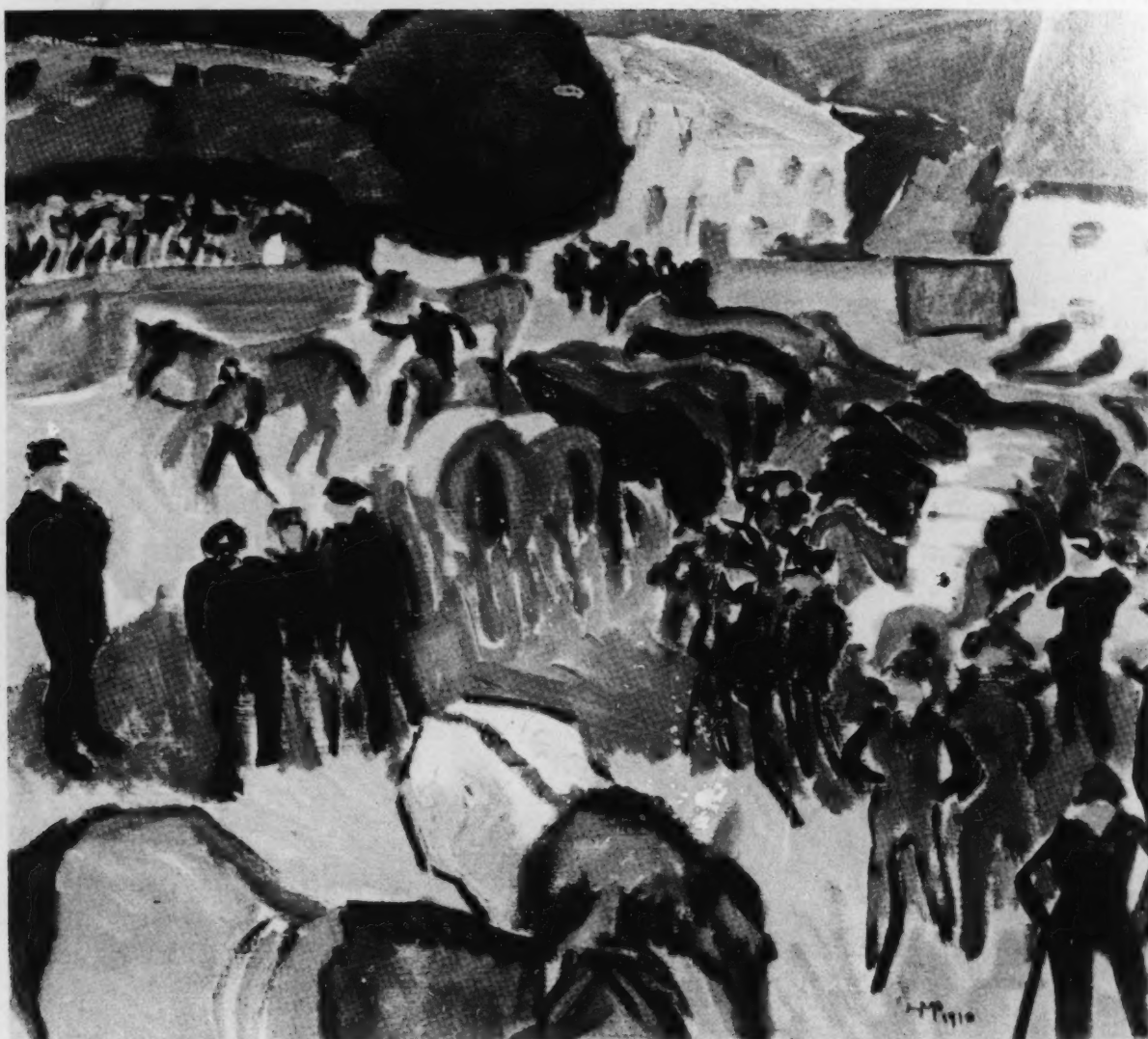
Nr. 252



Nr. 253



Nr. 254



Nr. 255



Nr. 256



Nr. 257



Nr. 258



Nr. 259



Nr. 260



Nr. 261

ROHLFS, Christian

Niendorf 1849 – Hagen 1938

1870 Studium an der Kunstakademie in Weimar, seit 1881 dort eigenes Atelier. 1901 Berufung durch Karl-Ernst Osthaus an die Folkwangschule in Hagen. 1905/06 Aufenthalte in Soest. 1910–1912 in München, dann wieder in Hagen, seit 1927 Aufenthalte in Ascona. 1937 Ausstellungsverbot.

1870 études aux Beaux-Arts de Weimar, où il ouvre en 1881 son propre atelier. En 1901, Karl-Ernst Osthaus, l'appelle à un poste de professeur à la Folkwangschule de Hagen. 1905/06, séjour à Soest, suivi de 1910 à 1912 d'un séjour à Munich. Revient ensuite à Hagen, s'installe fréquemment à Ascona à partir de 1927. Interdiction d'exposer en 1937.

262 AKT MIT GRIECHISCHER VASE, 1911

Nu au vase grec

Öl/Lwd., 100 × 60, monogrammiert und datiert unten rechts: CR XI

Huile sur toile, signé du monogramme et daté en bas, à droite: CR XI

Galerie Klibm, München

263 DER BERG, 1912

La montagne

Öl/Lwd., 80 × 100, monogrammiert und datiert unten rechts: CR 12

Huile sur toile, signé du monogramme et daté en bas, à droite: CR 12

Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg



Nr. 262



Nr. 263

SCHMIDT-ROTTLUFF, Karl

Geboren 1884 in Rottluff bei Chemnitz, lebt in Berlin

1905–1906 Architekturstudium an der Technischen Hochschule in Dresden. 1905 Mitbegründer der Künstlergemeinschaft »Brücke«. 1911 Übersiedlung nach Berlin. 1915–1918 Kriegsdienst. 1924 in Paris, 1930 in Rom. Während der Hitlerzeit verfemt, Malverbot. 1947 Berufung als Professor an die Hochschule für Bildende Künste, Berlin.

Ne en 1884 à Rottluff près Chemnitz, vit à Berlin

1905 – 1906 études d'architecture à l'Ecole Supérieure Technique de Dresde. En 1905, co-fondateur du mouvement »Brücke«. S'installe à Berlin en 1911. Aux armées en 1915. Séjours à Paris (1924) et à Rome (1930). Mis au ban sous le IIIème Reich, qui lui interdit de peindre, 1947, Professeur aux Beaux-Arts de Berlin.

264 SELBSTBILDNIS, 1906

Autoportrait

Öl/Lwd., 44 × 32, signiert und datiert unten links: Schmidt-Rottluff 1906

Huile sur toile, signé et daté en bas, à gauche: Schmidt-Rottluff 1906

Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde

265 SELBSTBILDNIS MIT EINGLAS, 1910

Autoportrait au monocle

Öl/Lwd., 84 × 76,5, signiert und datiert oben links: S. Rottluff 1910

Huile sur toile, signé et daté en haut, à gauche: S. Rottluff 1910

Staatliche Museen, Nationalgalerie, Berlin

266 ATELIERPAUSE, 1910

L'instant du repos à l'atelier

Öl/Lwd., 76 × 84, signiert und datiert unten links: S. Rottluff 1910

Huile sur toile, signé et daté en bas, à gauche: S. Rottluff 1910

Hamburger Kunsthalle

267 EINFAHRT, 1910

Le portail

Farbtafel / Planche en couleurs

Öl/Lwd., 76 × 84, signiert und datiert unten links: S. Rottluff 1910

Huile sur toile, signé et daté en bas, à gauche: S. Rottluff 1910

Sammlung E. S. Düsseldorf

268 DANGAST, 1910

Öl/Lwd., 84 × 76, signiert unten links: S. Rottluff

Huile sur toile, signé en bas, à gauche: S. Rottluff

M. Kruss, Berlin

269 GUTSHOF IM DANGAST, 1910

Domaine à Dangast

Öl/Lwd., 86,5 × 94,5, signiert unten links: S. Rottluff

Huile sur toile, signé en bas, à gauche: S. Rottluff

Galerie des 20. Jahrhunderts, Berlin

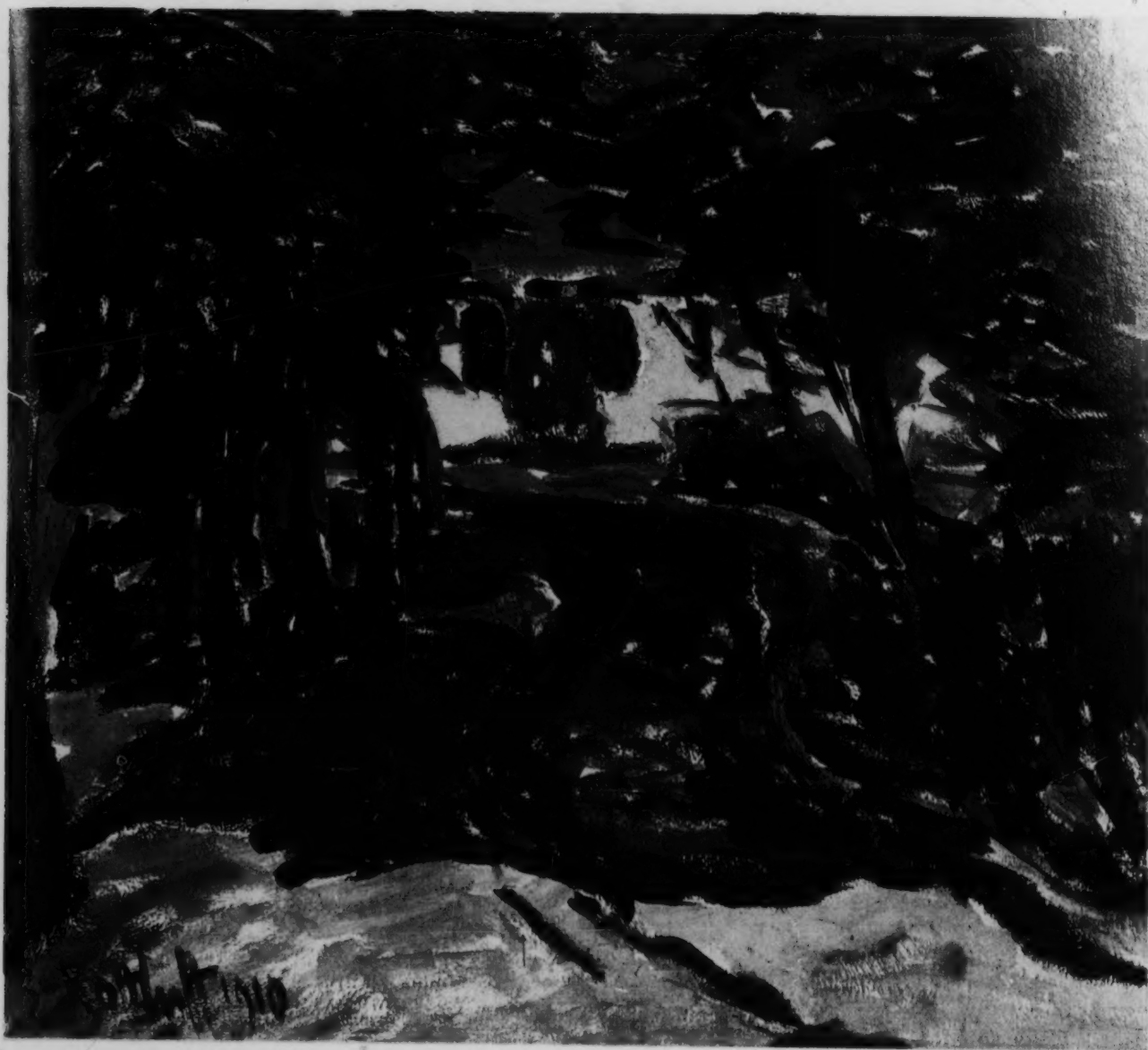
- 270 DORFWEG, 1910
 Chemin au village
 Öl/Lwd., 87 × 95, signiert unten rechts: S. Rottluff
 Huile sur toile, signé en bas, à droite: S. Rottluff
Sammlung Buchheim, Feldafing
- 271 NORWEGISCHE LANDSCHAFT, 1911
 Paysage norvégien
 Öl/Lwd., 87 × 95,5, signiert und datiert unten rechts: S. Rottluff 1911
 Huile sur toile, signé et daté en bas, à droite: S. Rottluff 1911
Sammlung Buchheim, Feldafing
- 272 TANNEN VOR WEISSEM HAUS, 1911
 Les sapins devant la maison blanche
 Öl/Lwd., 79 × 84,5, signiert und datiert unten rechts: S. Rottluff 1911
 Huile sur toile, signé et daté en bas, à droite: S. Rottluff 1911
Staatliche Museen, Nationalgalerie, Berlin
- 273 LESENDE FRAU, 1911
 La liseuse
 Öl/Lwd., 76,5 × 84,5, signiert und datiert unten rechts: S. Rottluff 1911
 Huile sur toile, signé et daté en bas, à droite: S. Rottluff 1911
Wolfgang Ketterer, München
- 274 DER ABEND, 1912
 Le soir
 Öl/Lwd., 98 × 106, signiert und datiert unten rechts: S. Rottluff 1912
 Huile sur toile, signé et daté en bas, à droite: S. Rottluff 1912
Privatbesitz
- 275 SONNE IM KIEFERNWALD, 1913
 Le soleil dans les pins
 Öl/Lwd., 76,5 × 90, signiert und datiert unten rechts: S. Rottluff 1913
 Huile sur toile, signé et daté en bas, à droite: S. Rottluff 1913
Baron H. H. Thyssen-Bornemisza
- 276 SOMMER – AKTE IM FREIEN, 1913
 L'été – Nus au grand air
 Öl/Lwd., 87,4 × 101,6, signiert und datiert unten links: S. Rottluff 13
 rückseitig auf dem Keilrahmen: Schmidt-Rottluff »Sommer« Öl
 Huile sur toile, signé et daté en bas, à gauche: S. Rottluff 13
 au revers sur le châssis: Schmidt-Rottluff »Sommer« Öl
Städtische Galerie im Landesmuseum Hannover
- 277 HERBSTLANDSCHAFT, 1913
 Paysage d'automne
 Öl/Lwd., 87 × 95, signiert und datiert unten links: S. Rottluff 1913
 Huile sur toile, signé et daté en bas, à gauche: S. Rottluff 1913
Sammlung Buchheim, Feldafing



Nr. 264



Nr. 265



Nr. 267



Nr. 266



Nr. 268



Nr. 269



Nr. 270



Nr. 271



Nr. 272



Nr. 273



Nr. 274



Nr. 275



Nr. 276



Nr. 277

TAPPERT, Georg

Berlin 1880 – Berlin 1957

1900–1903 Studium an der Kunstakademie in Karlsruhe. 1905/06 als freier Maler in Berlin, 1907–1909 in Worpswede. 1910 Mitbegründer der »Neuen Sezession« in Berlin. 1912 Beteiligung an der zweiten Ausstellung des »Blauen Reiter«. 1915–1918 Kriegsdienst. 1918 Mitbegründer der »Novembergruppe« in Berlin. 1919–1937 Professor an der Staatlichen Kunstschule in Berlin. 1937 entlassen und verfeimt. 1945–1954 Leiter der Hochschule für Kunsterziehung in Berlin.

1900 – 1903, études aux Beaux-Arts de Karlsruhe. Pratique la peinture à Berlin (1905/06) puis à Worpswede (1907–1909). 1910, co-fondateur de la »Nouvelle Sécession« à Berlin. En 1912, participe à la seconde exposition »Der Blaue Reiter«. 1915 – 1918 aux armées. 1918, co-fondateur du »Groupe de Novembre« à Berlin. De 1919 à 1937, Professeur aux Beaux-Arts de Berlin. Révoqué et mis au ban en 1937. De 1945 – 1954, directeur de l'Ecole Supérieure d'Education Artistique à Berlin.

278 IN DER GARDEROBE, um 1910

Dans la loge, vers 1910

Öl/Lwd., 52 × 48, signiert oben links: G. Tappert
Huile sur toile, signé en haut, à gauche: G. Tappert

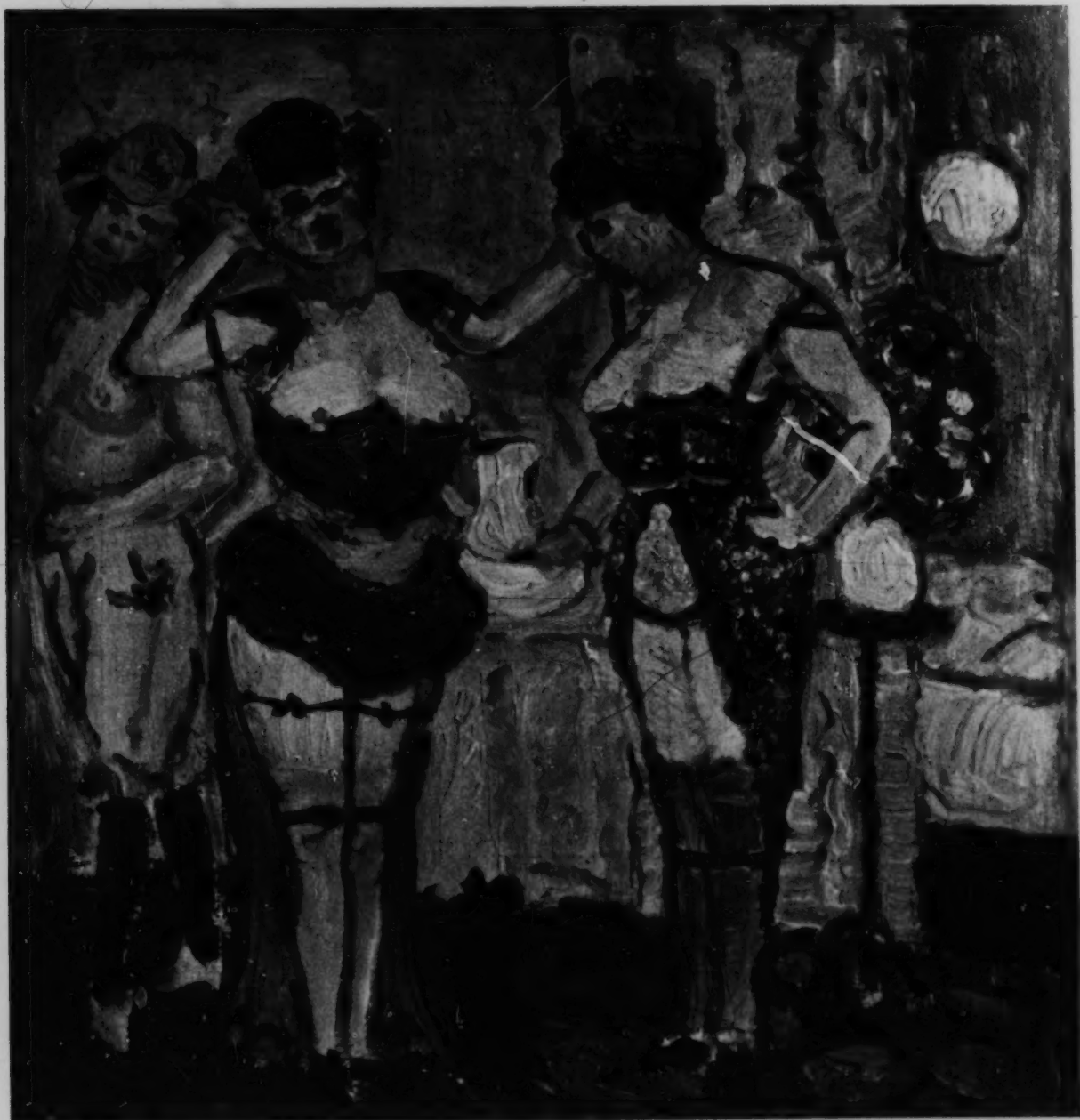
Frau Annelise Tappert, Berlin

279 SINGENDE MULATTIN, um 1911

La mulâtre chantant, vers 1911

Öl/Lwd., 78 × 83
Huile sur toile

Frau Annelise Tappert, Berlin



Nr. 278



Nr. 279

WEISGERBER, Albert

St. Ingbert 1878 – Ypern 1915

Studium an der Akademie in München, 1906/07 Aufenthalt in Paris, 1907–1914 in München. Am 10. Mai 1915 gefallen vor Ypern.

Etudes aux Beaux-Arts de Munich. Séjour à Paris (1906/07); s'installe à Munich (1907 – 1914). Tué à Ypres le 10 mai 1915.

280 GARTENFEST, 1910

Fête au jardin

Öl/Lwd., 70 × 80, signiert und datiert unten rechts: A. Weisgerber 10

Huile sur toile, signé et daté en bas, à droite: A. Weisgerber 10

Kunsthalle Bremen

281 BADENDE AM WALDBACH, 1910

Baigneuses au ruisseau

Öl/Lwd., 66 × 88, signiert und datiert unten rechts: Weisgerber 10

Huile sur toile, signé et daté en bas, à droite: Weisgerber 10

Sammlung Kohl-Weigand

282 IM MÜNCHNER HOFGARTEN, 1911

Dans le jardin de la Résidence à Munich

Öl/Lwd., 100 × 110, signiert und datiert unten rechts: Weisgerber 1911

Huile sur toile, signé et daté en bas, à droite: Weisgerber 1911

Städtische Galerie, München

283 SELBSTBILDNIS IM BADEMANTEL, 1912

Autoportrait en peignoir de bain

Öl/Lwd., 120 × 90, signiert und datiert unten rechts: A. Weisgerber 12

Huile sur toile, signé et daté en bas, à droite: A. Weisgerber 12

Saarland-Museum, Saarbrücken



Nr. 280



Nr. 281

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by an eight-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. The first two figures indicate the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright microfiche edition: Haus der Kunst, Munich and Chadwyck-Healey Ltd.

Technical data:

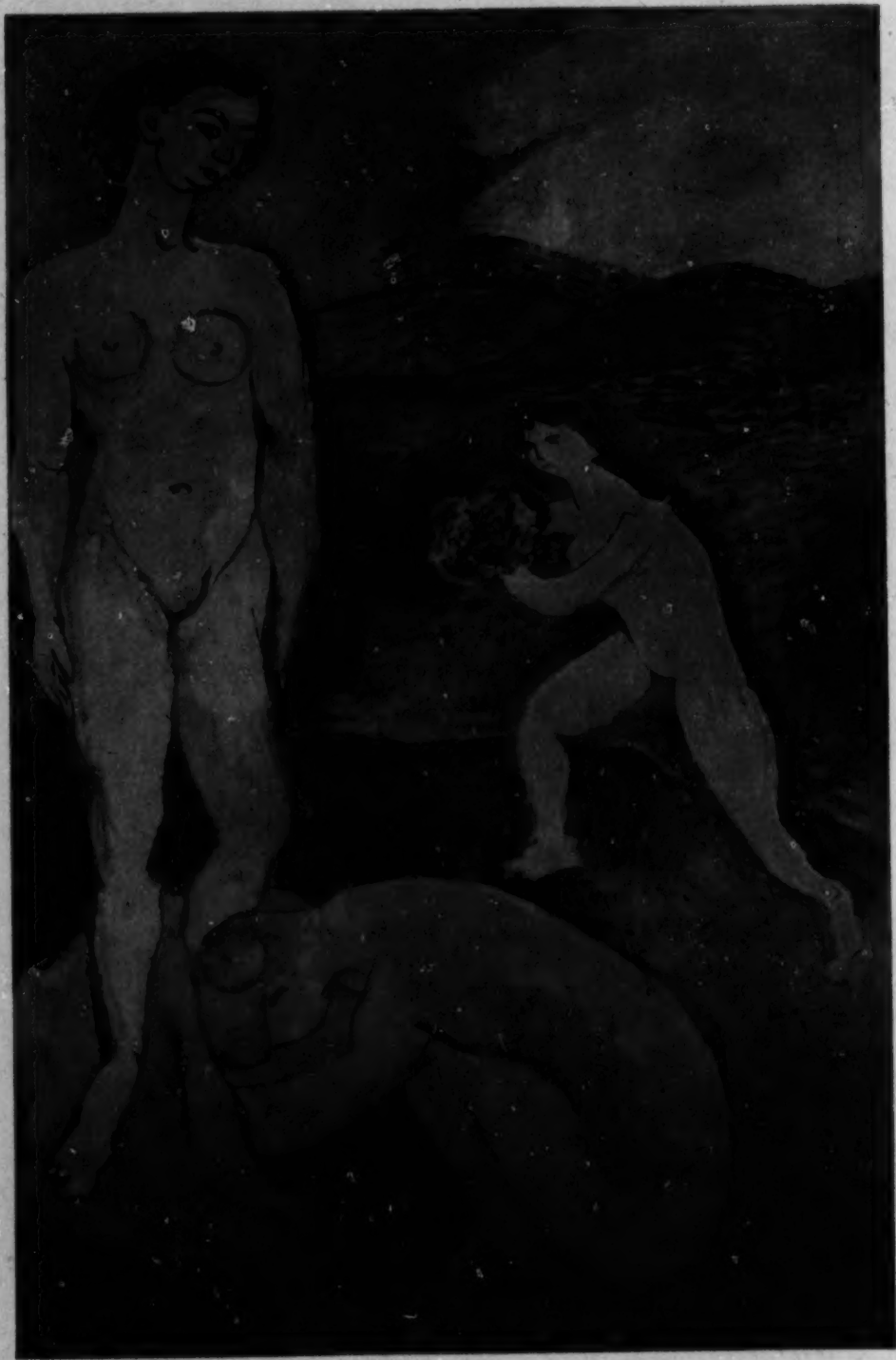
Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford, England. ^



Nr. 282



Nr. 283



Der französische Fauvismus und
der deutsche Frühexpressionismus

